مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 99-100 صيف ،خريف 1999 السنة الرابعة والعشرون

تنويه

إلى القراء الأعزاء :

بمناسبة العيد الفضي لمجلة الآداب الأجنبية تعتزم المجلة إصدار عدد خاص بالاتجاهات النقدية المعاصرة وتدعو المترجمين الأعزاء إلى إرسال مساهماتهم إلى المجلة بالسرعة الممكنة.

❑

كلمة المحرر

البيـــان والـتبيين

■ قمر كيلاني■

أصدار اتحاد الكتاب العرب حول مؤتمر جماعة كوبنهاغن بياناً بتاريخ 1999/7/7 ومما جاء فيه:

(هذه المجموعة التي تعمل تحت أغطية رسمية وبدعم مالي مشبوه تريد توظيف الثقافة في خدمة سياسة الاستسلام والتنازلات والتطبيع وتتوجه نحو المستوى الشعبي معتقدة أنها قادرة على إحداث اختراقات فيه. إن هذه المجموعة مجموعة خطرة في أهدافها وأدائها وتوجهاتها ووسائلها على الحق العربي في فلسطين وعلى الذاكرة والوجدان العربيين . تشكل رأس حربة لتخريب القيم النضالية العربية وتغريب الإنسان العربي عن تاريخه ونضاله وحقوقه وسياسته وهويته وشخصيته الأصلية.

ونحن في اتحاد الكتاب العرب في سوريا نعلن إدانتنا وشجبنا لهذه الجماعة ، لأنشطتها ولمؤتمرها الأخير الذي عقد في القاهرة –للأسف– ونؤكد تمسكنا بحقائق الصراع العربي الصهيوني وأهدافه ونرفض التطبيع مع العدو الصهيوني ونحيي موقف المثقفين المصريين والمؤسسات والهيئات التي تتصدى لهذا العمل التطبيعي– التخريبي على أرض الكنانة.

إننا ندعو جماهيرنا إلى مزيد من اليقظة حيال هذا النوع من العمل وكتابنا وأدباءنا ومثقفي أمتنا إلى متابعة فضح هذا التيار المشبوه بكل الوسائل

الممكنة).

هذا مقطع من البيان الرسمي الذي أصدره اتحاد الكتاب العرب فور انعقاد مؤتمر حركة السلام المصرية الإسرائيلية في 1999/7/5. وقد كان – أي المؤتمر– مفاجئاً للمثقفين جميعاً في هذه الظروف الصعبة الدقيقة والخطيرة التي تمر بها عملية السلام الآن، ومثيراً زوابع من الرفض والاحتجاج والإدانة من القوى المصرية الرافضة للتطبيع أساساً... ولمنهجية تحالف كوبنهاجن. أما الغضب الشعبي فقد كان عارماً... وعبرت المنظمات والهيئات والمؤسسات الشعبية والنقابات عن مواقفها الصريحة والشجاعة حول ذلك وظهر المؤتمر عارياً على حقيقته... يواجه شبه قطيعة حتى من الذين أيدوه وساندوه.

ولسنا في مجال رصد المؤتمر... لا في الفعل... أو رد الفعل.. ولسنا في مجال تتبع الأحداث التي جرت داخله والأخرى التي نجمت عنه... لكننا نرى من واجبنا نحن المثقفين أن نتمسك بدورنا التاريخي في مقاومة التطبيع.

والسلام لا يعني بالضرورة والحتمية التطبيع... هذا الذي مازالت إسرائيل تحرص على تمريره كل الحرص... منذ معاهدة كامب ديفيد التاريخية....

وصولاً إلى الشروط الخفية والعلنية التي تقترن فيها عملية السلام بالتطبيع والتطبيع الكامل... وعودة خاطفة إلى ما نجم عن كامب ديفيد نصل إلى نتيجة مفادها أن رفض التطبيع تم أولاً من المثقفين والكتاب والإعلاميين والفنانيين...

وكل شرائح المجتمع الواعية والمستنيرة. أما الجماهير وهي الهدف والمنتهى فقد رفضت هي بالتالي التعاون والتعامل مع الإسرائيليين فكيف بالالتحام والعناق بعد المصافحة والاتفاق؟ إن ذاكرة الشعوب الحية تظل تختزن في ثناياها وخلاياها كل المآسي والفواجع عدا الحروب والهجمات التي لا زالت مستمرة على بعض الجبهات كجنوب لبنان مثلاً... وليست هذه الجماهير بعيدة عما يجري في الأرض العربية المحتلة من قمع واعتقال

وسجن واضطهاد حتى في الأرض التي سميت إسرائيل أي المغتصبة منذ عام 1948 ولا تزال العيون شاخصة إليها... وإلى مايجري فيها. فأي تطبيع هو المطلوب؟...

هل هو تطبيع أم تطويع إن لم يكن بالقسر فبالمؤتمرات واللجان وبالورق والحبر....

ومؤتمر السلام هذا ليس إلا مدخلاً لفتح أبواب لا حصر لها نحو مراكز القوة والتأثير الجماهيري الذي يساعد على طمس الذاكرة... وتدهور الإدراك الجمعي... وتهيئة الأجيال الجديدة لمحو الآثار... كل الآثار فإذا بها تلغي أي حركة مضادة أو مناوئة للمخططات الإسرائيلية في الهيمنة والسيطرة على المنطقة بأكملها من البحر إلى البحر... أو من النهر إلى النهر.

وفي حال أهداف ومخططات كهذه لابد من الردود الحادة والسريعة ومن ثم إنشاء هيئة أو هيئات عربية على مستوى رفيع يقوم بها المثقفون والكتاب والأعلاميون – وخاصة الصحفيون– وكذلك الفنانون وكل من يدور في الفلك المعرفي لتشكيل جبهة صد وصمود... ومتابعة لأدق القنوات التي يمكن أن تمر عبرها الأضواء الخلبية الزائفة أو حتى الومضات.

إن مؤتمر التحالف الدولي (ولنلاحظ كلمة دولي) من أجل السلام بين العرب وإسرائيل الذي انعقد في القاهرة إنما هو في الجوهر مؤتمر للتطبيع دعت إليه جماعة كوبنهاغن. وهذا هو الذي رفض من التيارات الثقافية والإعلامية والفنية والدينية أيضاً فضلاً عن السياسية باعتبار أن جميع الاتفاقيات التي أبرمتها دول عربية مع إسرائيل (غير ملزمة للشعوب).

ولم يكتفِ المهتمون بإعلان موقفهم أو بمشاركة ممثلين لهم بل دعوا إلى مؤتمر شعبي عربي في نهاية العام بمشاركة جهات العمل الوطني وكافة المنظمات الرافضة للتطبيع لوضع خطط مناهضة لهذه التجمعات واللجان والمؤتمرات.

إن الدور المفترض لهذه الفئات المستنيرة أولاً والمتغلغلة في الجماهير

ثانياً وعن طريق الجامعات والمنظمات والهيئات الرسمية وغير الرسمية وكذلك الإعلام والفنون الخ... هذا الدور يجب أن يتحلى بالحيوية والتسارع الزمني واليقظة والحذر إضافة إلى القدرات والمهارات على مستوى (الآخر) وبالنظر إلى الأهداف المستقبلية البعيدة ووضع سلم للأولويات والأنشطة والفعاليات.وماذا نقول عن استخدام التكنولوجيا والمعلومات وقنوات الصد والرد؟... لابد إذن من مساعدات خاصة وشعبية قبل أن تكون حكومية رسمية لأن هذه التيارات المضادة تمس كيان الشعب والأمة وهي مثل وباء على الجميع أن يتصدوا له ويشاركوا في مكافحته.

ولو تحدثنا بكثير من سلامة النوايا فإن الغرض هو معرفة كل طرف للآخر...(نحن) وهذا (الآخر) فالمسألة مردودة ومرفوضة أيضاً لأن هذه المعرفة حاصلة... خصوصاً وعموماً. خصوصاً فيما يتعلق بشعوب ظلت حوالي نصف قرن ترى وتسمع وتدرك وتعاني وتعايش أيضاً هذا الآخر... وعموماً إذ ما من شعب الآن إلا ويعرف الكثير عن شعوب أخرى... إنها الظاهرة الكونية الإعلامية. لكنها المعرفة البريئة الحيادية حيناً على المستوى الجماهيري والمسيّسة والهادفة على مستوى المصالح وخاصة الاقتصادية أما أن تكون هناك شروط للتطويع باسم التطبيع... وأخرى للاتصال والتواصل فهذا مما ليس بيد السلطات أن تفرضه فكيف بالانسجام والوئام والالتئام؟

والأمر الذي يزيد الواقع سوءاً هو الغموض الذي يحيط بهذه المطالب التطبيقية (غير الطبيعية) وكأنّها سر من الأسرار... وكأن علينا أن نغمض أعيننا وأذهاننا ونفتح أذرعنا لنعانق الوحش الذي يريد أن يبتلعنا... والسرية لا تعادلها إلا التفسيرات والتأويلات التوراتية والخرافات والأساطير التي شهد مفكرو الغرب وفلاسفة العالم أنها هي التي أسست للصهيونية وأتاحت لها بناء دولة.

إن مقولة التطبيع لا تخضع في الواقع لشروط موضوعية ولا للتأثيرات التي تتركها ثورة المعلومات وإنما تخضع للنبوءات التوراتية في تحقيق الحلم الخرافي للاستحواذ والسيادة على المنطقة بأسرها إن لم يكن بإفراغ الأرض من

سكانها فلا أقل من إفراغها من مضامينها الوطنية والقومية والروحية الدينية وكذلك الاجتماعية والثقافية وتحويلها من قبضة اليد إلى (عجينة) أو لدائن تشكلها القوى الصهيونية العالمية كما تشاء. ولا مانع مطلقاً للتمهيد لهذه المقولة من الإيحاءات إلى جانب التهديدات وبالتمهيد لمرحلة قادمة عن طريق الحصارات حتى تسقط كل أسلحتنا من بين أيدينا ونصبح خاضعين خانعين.

وفرضية هذه المقولة تنبع من السلطات الخفية للمنظمة العقائدية الصهيونية التي تمارس دورها ونفوذها في كثير من بلاد العالم... ليس في الجانب السياسي- الاقتصادي بل في الجوانب الثقافية والروحية المعتادة أيضاً. فضلاً عن الأعلام ووسائله وشركاته وشركائه وفضلاً عن الحركات والتيارات المشبوهة والمغرضة روحياً وفكرياً وأدبياً باسم الحريات والحداثيات ومابعدها والديموقراطية وما تشمله من تفسيرات.

وفي اعتقادنا أنه مالم تجد هذه المقولة أرضاً خصبة أو مهيأة على أقل تقدير... ومالم تجد ذرائع للتبرير ومن ثم التمرير فإن الأمر يبدو متعذراً عليهم.. أو مستحيلاً. فأرضنا وعرة صخرية... وعقائدنا راسخة... وجماهيرنا وأن كان أكثرها يعيش خارج نطاق الفعل الثقافي إلا أن وعيهم الفطري ولا وعيهم الجمعي هو الذي يمنع الصواعق والزلازل أن تفجر الصخور...وأن تكنس مافي الصدور.

ومهمة المثقفين والمفكرين والكتاب والأدباء والإعلاميين على وجه الخصوص هو العمل بوتيرة عالية وبجهود مضاعفة لوضع الحواجز والسدود أمام المشاريع الهدامة ولا يكفي الإنكار والاستنكار بل الردود العملية الواقعية والسريعة التي تقف في طريق هذا (الآخر) الذي يملك قدرات هائلة غير ذاتية بل باستطالات اخطبوطية. إن شبكات التعاون التي تمتلك القوة التحطيمية والتدميرية يجب أن تقاوم بشبكات مماثلة حتى لا تقوّض دعائم ثقافتنا وحضارتنا وقيمنا الأصيلة. والمباشر يؤثر بالطبع... لكن غير المباشر هو الأكثر تأثيراً.

ولمؤسساتنا ومنظماتنا الفكرية والثقافية والأدبية أن تمارس دورها.. وإذا

كانت سياسة الاستحواذ والقهر... ستصل إلى الثقافة والفكر... وإلى الأدب والشعر فمعنى ذلك أننا منتهون... وأن ما بذره القرن العشرون... سيحصده قرن قادم... بما فيه من تطورات ومفاجآت.

❑❑❑

المقـــــال

❑❑

ميخائيل باختين:
الكلمـــة، اللغـــة، الروايـــة

■ د.فيصل دراج ■

**بنى لوكاتش نظريته في الرواية مستعيداً ومحاوراً تعاليم هيجل، على خلاف ميخائيل باختين، الذي بنى نظريته بمواد من ابتكار ذاتي. ومع أن الباحث الروسي، الذي عاش مهملاً فترى طويلة من حياته، يشير إلى جهود سبقته، فإنه يكاد يخبر أنه يبدأ من ذاته، لأنه الجهود القليلة التي سبقته تحتاج إلى نقد وتصحيح. يقول في كتابه "الكلمة في الرواية": "ظلت الرواية ردحاً طويلاً من الزمن موضع دراسة أيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط... مقابل هذه النظرة الأيديولوجية المجردة بدأ الاهتمام يتصاعد في نهاية القرن الماضي بالمسائل المشخصة للمهارة الفنية في النثر وبالقضايا التقنية للرواية والقصة.. لم يظهر حتى القرن العشرين طرح واضح لقضايا أسلوبية الرواية، طرح ينطلق من الاعتراف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية.."(1). يشير باختين، إلى "نهاية القرن الماضي" وإلى "القرن العشرين"، لكن الإشارة الأولى لاتحمل الكثير من المعنى، فدراسات "نهاية القرن" لم تفلح في "مقاربة خصوصية الحياة الأسلوبية في الرواية (كما في القصة)، مقاربة مبدئية ومشخصة في آن. فبقيت السيطرة لتلك الملاحظات التقويمية العابرة،...، التي لاتمس الجوهر الحقيقي للنثر الفني إطلاقاً"(2).*

يؤكد باختين القرن العشرين مبتدأ لدراسة العلاقات النثرية، محيلاً على جهود "الشكليين الروس"، ومحيلاً على جهوده التي نقحت الجهود الأولى وربطتها بـ "المبدئي والمشخص". ففي عام 1928 ظهر، في لينيغراد، كتاب بافل ميدفيدف: "الطريقة الشكلية والنقد الأدبي"، ولحقه في العام الذي يليه كتاب "الماركسية وفلسفة اللغة"، وقد وضع عليه اسم: ف.ن. فولو شينوف. وسواء كان باختين قد كتب هذين الكتابين وحده، وأضيف اسمه لاحقاً، أم شارك غيره في إنجازهما، فإن أفكاره حاضرة فيهما حضوراً كاملاً. وأضيف إلى الكتابين، وفي الفترة ذاتها، "قضايا أعمال ديستويفسكي" -1929-، التي أعطاه باختين، في طبعته الثالثة عام 1972 عنواناً جديداً هو: "قضايا شعرية ديستويفسكي".

تنطوي هذه الكتب الثلاثة، إضافة إلى دراسات سابقة، على منهج نقدي، يحدد مايرفضه ويبين ما يقول به، وهو فيما يقبل وفيما يرفض متكئ على "نظرية الكلمة"، أو على "نظرية في الكلمة"، تفصل بين "الكلمة القاموسية"، التي يحتفي بها الفكر التقليدي، و"الكلمة الحيّة"، التي هي موضوع الرواية ومرجع النظرية التي تعالجها. يقول باختين "الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لاتعرف إلا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة. أما الكلمة الأخرى، الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلا بوصفها كلمة محايدة من كلمات لاتخص أحداً، إلا مجرد إمكانية كلامية"(3). يرفض باختين التصور التقليدي الذي يرتاح إلى "الكلمات الميتة"، أو إلى "الكلمة المحايدة" كما يقول، ويذهب إلى "الكلمة المشخصة"، التي يساوي وجودها وجود كلمات الآخرين فيها،

قبولاً أو رفضاً أو تقاطعاً، فلا وجود للكلمات فرادى، فوجودها هو صراعها مع كلمات وتأثرها بكلمات أخرى وتقاطعها القلق مع كلمات لاحقة. وهذا كله يعين الكلمة كياناً حيّاً، يتكوّن في علاقات التأثر والتأثير، كما لو كانت الكلمة جملة العلاقات الاجتماعية التي تعبرها.

ولهذا يقول باختين في "الماركسية وفلسفة اللغة": "تتكشف كل كلمة، كما نعلم، حلبة مصغرة، تتقاطع فيها وتتصارع لهجات اجتماعية ذات توجه متناقض. تستبين الكلمة، في فم الفرد، نتاجاً للتفاعل الحي للقوى الاجتماعية"(4).

اتكاء على وضع الكلمة الاجتماعي، التي لاوجود لها إلا في علاقاتها بالكلمات الاجتماعية الأخرى، يتحدث باختين، إلى حدود الإسهاب تقريباً، عن "حياة الكلمة"، كأن يقول في "الكلمة في الرواية": "إن الكلمة تعيش خارج ذاتها، في توجهها الحي إلى الموضوع، فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين أيدينا إلا جثة الكلمة عارية لانستطيع أن نعرف منها شيئاً لاعن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها. إن دراسة الكلمة في ذاتها مع إغفال توجهها خارج ذاتها عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به". تعيش الكلمة خارج ذاتها، أي في حياة يومية تؤكدّها مادة متميزة، تؤّمن حوار البشر وتعارفهم، غير أنها وهي تتيح للآخرين وتتكلم معهم، تعكس تصورهم للعالم وتصورهم للكلمة التي يتوجهون بها إلى العالم. تستدعي الكلمة، في هذا التعيين، الأيديولوجيا وتقدم ذاتها كحامل أيديولوجي، وهي مايجعلها "حلبة مصغرة"، تتقاطع فيها اللهجات الاجتماعية وتتصارع أيضاً. يقول باختين:

"الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية بامتياز"(5). ولأنها على ماهي عليه، فإنها تحيل على المجتمع والتاريخ، بل تصبح تحولاتها كـ "كلمة" إشارة إلى تحولات في المجتمع والتاريخ معاً.

نقرأ في "الماركسية وفلسفة اللغة": "الكلمة محمّلة دائماً بمضمون أو بمعنى أيديولوجي أو حدثي"(6). إن الكلمة الطاهرة والمكتفية بطهرها الذاتي لاوجود لها، ذلك أنها في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون أيديولوجي محايث لها، بل إنها لاتحقق استعمالها إلا بفضل الأيديولوجيا التي تلازمها. ولذلك فإن الفصل بين الكلمة وحمولتها الأيديولوجية يلغي دلالة الكلمة، لتغدو إشارة مجردة، بعد أن كانت إشارة لغوية، أي أنه يكتفي بالكلمة في ذاتها ويعرض عن المتحدثين بها، كما لو كان بإمكان اللغة أن توجد بمعزل عن المتحدثين بها. "آدم هذا هو الوحيد الذي كان بإمكانه فعلاً تفادي هذا التوجه المتبادل مع كلمة الآخر في الموضوع الواحد حتى النهاية. أما الكلمة الإنسانية التاريخية المشخصة فلم تعطِ هذا: فهي لاتستطيع أن تنأى عن هذا إلا افتعالاً وإلى درجة معينة ليس إلا"(7).

يتضمن تأكيد الكلمة "ظاهرة أيديولوجية بامتياز" تأكيد تاريخيتها. فهي علاقة اجتماعية ولها مآل العلاقات الاجتماعية، التي لاتكفّ عن التبدّل والتغير. وحين يتحدث باختين عن "حياة الكلمة"، فإنه يعترف، ضمنياً، بموتها، أو بإمكانية موتها، طالما أنها "كائن حي"، يقاسم الكائنات الحية الأخرى مصائرها: "إن تعيين الكلمة ليس ممكناً إلا بإدراجها في سياق تاريخي حقيقي لتحققها البدائي. ففي التلفظ –المونولوج المعزول، تنقطع الخيوط التي تربط الكلمة بكل التطور التاريخي المشخص". ولعل هذه الملاحظة عن علاقة الكلمة بسياقها، هي التي تدعو باختين، وفي الفصل الخامس من "الماركسية وفلسفة اللغة"، إلى الحديث عن "اللغات الميتة" وعن الفلسفات اللغوية التي تحقق ذاتها فوق "رفات اللغة"، لأنها تتعامل مع اللغة بعد تثبيتها في إطار سكوني لاحياة فيه. بل إن الباحث

الروسي، الذي مات في مستشفى للعجزة، يرى في تحولات الكلمة مقدمة لتحولات اجتماعية لم تفصح عن ذاتها بعد: "تشكل الكلمة الوسط الذي تتناتج فيه، بشكل بطيء، التراكمات الكمية للتغيرات، التي لم تظفر بعد بالزمن الذي يعطيها صفة أيديولوجية جديدة، التي لم تظفر بعد بالزمن لتوليد شكل أيديولوجي جديد ومنجز. فالكلمة قادرة على تسجيل المراحل الانتقالية الأكثر صغراً، الأكثر عرضية، في التغيرات الاجتماعية"(8).

ليست صورة الكلمة إلا صورة اللغة، تتقاسمان التغيّر والتبدّل والوجود الحي المتعدد الدلالات. فمثلما أن الكلمة توجد على ألسنة الناطقين بها قبل أن ترقد شاحبة في القاموس، فإن اللغة تحضر مع الأفراد المتحاورين بلغة حية موّحدة، أو تحضر في وظيفتها الاجتماعية المسكونة بالتنوّع والاختلاف، كأن وجود اللغة، ككيان حي، هو ممارستها لا أكثر. ومعنى هذا "أن اللغة تعيش وتتطور تاريخياً داخل التواصل الكلامي المشخص، لافي نسق اللغوي المجرد لأشكال اللغة، ولا في النفسية الفردية للمتكلمين"(9). وهذا مايحمل باختين على رفض مبدأ التمييز الكيفي بين مضمون داخلي وتعبير خارجي، ذلك أن العلاقتين، أي النشاط العقلي والتعبير اللفظي، يتكونان من مادة واحدة. مع ذلك، فإن تجانس العلاقتين، مادياً، لايساوي بينهما تماماً، بسبب أولوية الممارسة على الوجود، أو أولوية التبادل الكلامي على المخزون اللغوي، وهو مايعبّر عنه حين يقول: "ليس النشاط العقلي هو النشاط الذي ينظم التعبير، بل على عكس ذلك، فإن التعبير هو الذي ينظم النشاط العقلي، يصوغه ويحدّد اتجاهه"(10).

تظل ممارسة اللغة، في الحالات جميعاً، شرطاً لوجودها. فكما أن اللغة لاتقوم إلا في توجّهها إلى آخر، فإن اللغة لاتتعين إلا في أشكال تبادلها الاجتماعية. فالفرد لايتكلم إلا من خلال كلام آخر، والآخر لايرسل الكلام إلا بسبب كلام وقع عليه. تأخذ اللغة، في حقل التبادل الكلامي الملازم لها، شكل سيرورة مفتوحة، قوامها التنوع الكلامي الصادر عن بشر أحياء، لهم شروطهم الاجتماعية المشخصة المختلفة: "إن سيرورة الكلام، بمعناها الواسع كسيرورة نشاط لغوي على المستوى الداخلي والخارجي، هي سيرورة مستمرة، لابداية لها ولانهاية"(11).

إن كانت ممارسة اللغة، وهي الوجه الآخر للفكر، هي التعبير المشخص عن وجودها الحي، فإن الأشكال الاجتماعية للممارسة اللغوية تعبير عن مدى ارتقائها، أي مرآة للنشاط العقلي الذي يلازم اللغة. تحيل هذه الفكرة على مبدأ التنوع الكلامي، الذي يقول به باختين دون انقطاع، حيث للتنوع دلالة اجتماعية ومعرفية، تفصحان معاً عن مدى الارتقاء الاجتماعي. ففي الحقل الاجتماعي يحضر كلام المهن المختلفة والحرف المتنوعة وكلام الطبقات الاجتماعية، بل يحضر كلام الريف والمدينة وما بينهما. أما في الحقل المعرفي فيمثل كلام المعارف المتباينة، التي قد تشمل الطب والفيزياء والرياضيات والرسم والقانون وغيرها. يفتح هذا التنوع أمام اللغة آفاقاً جديدة، بل إنه لايعرب عن وجوده إلا من خلال اللغة التي ألمحت إليه قبل أن يتكون بشكل ناجز. بهذا المعنى فإن التنوع الكلامي تحقيق لذاتية اللغة الطليقة وإشارة إلى وعي اجتماعي يخبر عن تطوره في ارتقائه الكلامي، على اعتبار أن التنوع ارتقاء وأن الأحادية فقر وتخلف. يقول باختين: "طالما أن الوعي يظل مغلقاً في عقل الكائن الواعي، مع تعبير جنيني له شكل خطاب داخلي، فمعنى هذا أنه لم يزل بعد في حالة تكوين أولي ومدى فعله محدود. ولكن ما إن يمر بجميع مراحل التموضع الاجتماعي، وما إن يدخل

إلى النسق القوي الذي يميّز العلم والفن والأخلاق والحقوق حتى يتحول الوعي إلى قوة حقيقية قادرة على ممارسة فعل راجع على الأسس الاقتصادية للحياة الاجتماعية"(12).

تحمل السطور السابقة دلالات متعددة. تشير أولاً إلى تأثر باختين بأعمال الشكلانيين الروس، على الرغم من نقده المتسق لها. ففكرة "التعبير الجنيني" تنتمي إلى مفاهيم هؤلاء الشكلانيين، وتشير إلى "المونولوج"، الذي يغاير "الحوار" ويختلف عنه. يتخّذ باختين من جدلية المونولوج والحوار، وهو لايفصل بينهما فصلاً باتراً، ويبني فوقها نسقاً من الجدليات المطابقة قوامها: المفتوح والمغلق، الطليق والمقيد، المتنوع والمتجانس، المتطور والساكن. وبسبب هذه الجدلية ودلالاتها يكون التنوع الكلامي دليلاً على حياة اللغة، ويكون التنوع الكلامي دليلاً على تطور الفردية أو انغلاقها، كما لو كان التنوع دليل حياة حقيقية، ينطبق على الكلمة ذات الدلالات المتنوعة وعلى اللغة ذات اللهجات المتعددة وعلى الشخصية الإنسانية التي يساوي نمط وجودها نمطها الكلامي، سواء كان غنياً وشديد الغنى أم كان فقيراً إلى حدود البلادة. ولعل توثيق العلاقة بين التنوع الكلامي وتطور الفردية الإنسانية هو مايضع على قلم باختين الكلمات الحالمة والسعيدة التالية: "ما إن يظفر التعبير بوجوده المادي حتى يمارس أثراً راجعاً على النشاط العقلي: إنه يبدأ عندئذ ببناء الحياة الداخلية، وبإعطائها تعبيراً أكثر تحديداً وأكثر ثباتاً"(13).

تضيء الملاحظات السابقة معنى المبدأ الحواري عند باختين، الذي يبدأ علاقة لغوية، توهم بالاختصاص، لتمتد وتشمل العلاقات الاجتماعية جميعاً. والباحث الروسي، الذي مات عام 1975، لا يخفي ذلك ولايحجبه، فهو لايفصل بين تطور اللغة وتطور المجتمع، بقدر مايعطي الحوار دلالة ضيقة وواسعة في آن. كأن يكتب "لاتصدر ماهية اللغة الحقيقية عن نسق مجرد للأشكال اللغوية... بل عن ظاهرة التفاعل الكلامي الاجتماعية، التي تحقق من خلال التلفظ والتلفظات. وهكذا يكوّن التفاعل الكلامي حقيقة اللغة الأساسية"، ويكتب أيضاً: "مما لاشك فيه أن الحوار، بالمعنى الضيق للكلمة، إلا أحد الأشكال، وأن تكن الأكثر أهمية، للتفاعل الكلامي. ولكن يمكننا أن نفهم كلمة "حوار" بمعنى واسع، أي ليس فقط تبادلاً عالي الصوت hautevoix يلف أفراداً يواجهون بعضهم بعضاً، ولكن كل تبادل كلامي، مهما كان نمطه".

إن كانت كلمة "حوار" تبدو في الرطانة التقنية فعلاً مختصاً، فإنها تعني عند باختين، الذي بهره الضحك الشعبي، مشاركة الإنسان الخلاقة التي تضيف جهداً إلى جهد كيفي معطى أكثر اتساعاً. وهو مايرمي إليه حين يرى في اللغة سيرورة بلا بداية ولانهاية، أي سيرورة حية لايحتكرها أحد، ولا يحق لأحد احتكارها، لأن الاحتكار، مهما كان مصدره، يختلس منها الحياة، ويعيدها إلى جثة هامدة. يقول في "الكلمة والرواية": "كلمة اللغة كلمة نصف غريبة. إنها لاتصبح كلمة المتكلم إلا حين يملؤها هذا بقصده، إلا حين يمتلكها ويزجّها في اندفاعته المعنوية والتعبيرية. (فالمتكلم لا يأخذ الكلمة من القاموس) بل من شفاه الآخرين، في سياقات الآخرين، وفي خدمة مقاصد الآخرين: "من هنا يترتب على المرء أن يأخذ الكلمة ويجعلها كلمته.. اللغة ليست وسطاً محايداً ينتقل بيسر وسهولة إلى ملكية المتكلم القصدية، لأنها مأهولة وغاصة بمقاصد الآخرين. وتملك شخصية ما لها وإخضاعه إياها لمقاصده ونبراته عملية صعبة ومعقدة"(14).

لايتحدث باختين عن شروط الإبداع اللغوي بل عن مقوّمات الإبداع الإنساني بشكل عام،

مؤكداً الحرية والتنوع والتفاعل الحر، وقائلاً "بالتنوع أساساً للإبداع". يقول حين يقارب الإبداع الأدبي: "إن اللغة الأدبية، كالوعي اللغوي للمثقف ثقافة أدبية ملازمة لها، ظاهرة عميقة الخصوصية والأصالة، إذ أن التضارب القصدي فيها (والموجود في أي لهجة مغلقة) يتحوّل إلى تنوع لغات. إنه ليس لغة بل حوار لغات"(15). يتبادل الحوار والتنوع الواقع، ليكون الحوار تنوعاً والتنوع حواراً، الأمر الذي يعرّف الحوار دون أن يعرّفه. فقد يكون الحوار، في شروط تاريخية فقيرة، أصواتاً متماثلة تردّد صدى صوت واحد يقبع خلفها ويوّحدها في آن، بقدر مايمكن أن يكون المونولوج في شروط مغايرة تاريخياً، أي على تنوع لاموقع للأحادية فيه. ويقول أيضاً: "إن الوعي اللغوي الاجتماعي الأيديولوجي المشخص إذ يصبح نشطاً بشكل خلاق، أي نشطاً من الناحية الأدبية، يجد نفسه محاطاً بتنوع كلامي وليس بلغة واحدة وحيدة فوق مستوى الشك والخلاف"(16).

يتعامل باختين مع كلمة كثيفة الدلالات، ينفتح فيها كل وجه على وجه لاحق مكمّل له، على مبعدة من رطانة تقنية تئد "تعددية الأصوات" وتحتفظ منها بصوت أدبي يتيم. فقول باختين بالتنوع والحوار والقصدية ينقض "اليقين"، في دلالاته اللاهوتية، الذي وجهه الآخر "الاستبداد"، في دلالاته السياسية.

ولذلك ليس مصادفة أن يدرج على قلمه كلمة "اليقين" في اتجاهات مختلفة. يقول: "وحده الإنسان الذي يبقى في إطار حياته اليومية المغلقة، المحرومة من الكتابة والفاقدة أي معنى، الذي يبقى بمعزل عن كل دروب الصيرورة الاجتماعية الأيديولوجية، يمكنه ألا يحس بهذه الفعالية اللغوية الاصطفائية، وبوسعه بالتالي أن يبقى على اطمئنانه واسترخائه في يقينية اللغة وحتميتها"(17). يربط الباحث الروسي، الذي ولد في عام 1895، بين الكتابة والمعنى الحواري، مانعاً صفة الكتابة عن قول لاحوار فيه، ومَرَحِّلاً الكتابة اليقينية إلى فضاء آخر. ويقول في مكان آخر: "ما إن بدأت الإنارة النقدية المتبادلة بين اللغات... .. ...، حتى انتهت يقينية هذه اللغات وحتميتها المسبقة، وبدأ التوجه الاصطفائي النشط في وسطها، يفرض الخطاب النقد المضيء مرجعاً للمعرفة، في علاقة متبادلة المواقع، يختلف إليها النقد والحوار والتنوع، وقد حمل الجميع دلالات متقاربة إلى حدود التطابق. لكن العلاقة الأوضح في هذه العلاقات جميعاً هي كسر اليقين، الذي يفتح باب التحول، لأنه يضع المطلقات جانباً ويحتفي بنسبية المعرفة.

ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية. ومايقول به متوقع، منذ أن رأى في الرواية صورة عن اللغة، ورأى في اللغة صورة حوار لاينقطع. تأخذ الرواية، في هذه الرؤية، صفات الحوار وتكون تجسيداً له، أي كتابة ديمقراطية، إن صحّ القول، تتعامل مع الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه ولاينتظر خوارق قادمة. ولأنها على ماهي عليه، يكون المبدأ الحواري قواماً لها: "إن تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها. وبذلك يتقلص عدد العناصر المحايدة، الصلبة التي لاتدرج في الحوار. فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات وأخيراً إلى أعماق الذرات في الرواية..(18).

يخترق المبدأ الحواري علاقات الرواية كلها، فهو قائم في الأسلوب والبناء، وهو حاضر في المؤلف، الذي يتلمس العون من الشخصيات التي خلقها. تولد العلاقات في الحوار وتسبح فيه، نابذة اليقين ومايوحي به، كأن الرواية تعبير عن إنسان لايسأل عن اليقين، لأنه لم يسبق له التعرّف عليه.

في دراسة له عنوانها: "وظائف النصاب والمهرج والغبي في الرواية" يكتب باختين: "النصاب والمهرج والغبي ينشئون حول أنفسهم عوالم صغيرة خاصة... ويتصفون بميزة خاصة وحق خاص، وهو أن يكونوا غرباء في هذا العالم، لايتضامنون مع أي من الأوضاع الحياتية القائمة في هذا العالم، ولايناسبهم أي منها، فهم يرون باطن كل وضع وكذبه". لكنه يكتب أيضاً: "المهم بالنسبة إلينا فقط هو تلك الوظائف الخاصة التي تؤديها هذه الشخصيات في الأدب بعد القرون الوسطى والتي تؤثر تأثيراً جوهرياً في تطور الرواية الأوروبية"(19). ربما تضاء هذه السطور بسطور قريبة، تحكي عن زمن الإنسان الجديد الذي لاهالة له، والذي ابتعد عن الهالة المكسوّة بنور مقدس: "وإذا كانت فكرة اللغة الشعرية الخالصة، المسحوبة من التداول اليومي الحياتي، الواقعة خارج التاريخ، فكرة لغة الآلهة، قد ولدت على أرضية الشعر بوصفها فلسفة طوباوية لأجناسه، فإن فكرة وجود اللغات وجوداً حياً ومشخصاً من الناحية التاريخية ألصق بالنثر الفني وقريبة منه"(20). يوازي الشعر لغة الآلهة ويقف النثر على أرض البشر. والرواية هي النثر الذي لايعلم عن لغة الآلهة شيئاً، لأنها ولدت من تنوع الكلام الذي لامراتب فيه، أي من اندثار المراتب، الذي يؤوي النصاب والمهرج والغبي، ويرى في الإنسان المليء بالنواقص مبتدأ له.

"إن موضوع الجنس الروائي الأساسي "المميّز" الذي يخلق أصالة هذا الجنس الأسلوبية هو: الإنسان المتكلم وكلمته"(21). ومع أن باختين يعطف على "الإنسان المتكلم" التصور الأيديولوجي والفعل الروائي الضروري الذي يكشفه عنه، فإنه ينصّب "الإنسان المتكلم" مرجعاً مميزاً للرواية ومعيّناً لأصالة أسلوبها. وهذا المرجع، التي لاتقوم الرواية إلا به، يتمتع بصفتين: فهو إنساني، بالمعنى الدنيوي للكلمة، يحمل قوته وضعفه، ويمتد من النبيل الأنيق إلى المشرد الذي لاسقف له. وهو أيضاً، إنسان له حق الكلام، وله أسلوب في الكلام، يعرّفه ويضع مسافة بينه وبين غيره، لأن الحوار لا وجود له بين الوجوه المتناظرة.

المسافة شرط حوار الشخصيات الروائية، إذ لاحوار بين شخصيات متطابقة. يحتاج هذا القول الواضح إلى إيضاح آخر: إن إمكانية تقليص المسافة هو شرط الحوار الأساسي، إذ لاحوار مع من سكنه اليقين. وبسبب ذلك، تتحاور الشخصيات الروائية، فيعطي كل منها للآخر ماليس عنده، ويأخذ منه ماهو بحاجة إليه، وذلك في سيرورة مفتوحة قوامها التوازي والتقاطع، بل إن الشخصيات، هي دنيوية بعيدة عن لغة الآلهة، تمارس تأثيراً قوياً على خالقها. الذي هو الآخر إنسان فارقه اليقين. يخلق الروائي، إن كانت كلمة الخلق صحيحة روائياً، الراوي والشخصيات التي تمشي معه. ويعود ماخلقه الروائي، أي الراوي والشخصيات، ليحاور الروائي ويؤثر على قوله، كي يخلقا خطاباً موحّداً متعدداً العناصر. يقول باختين في دراسته عن ديستويفسكي: "في الواقع، ليس الأبطال الأساسيون عند ديستويفسكي، وحتى في تصوّر الفنان ذاته، مواضيع خطابات المؤلف فقط، بل أنهم ذوات خطابهم الخاص بهم والدال بشكل مباشر"(22)، ويقول أيضاً: "إن وعي البطل مصاغ كوعي آخر، غريب، لكنه مع ذلك ليس مشيّئاً، ولا مغلقاً على ذاته، ولايصبح، بالتالي، مجرد موضوع لوعي الآخر. بهذا المعنى، فإن صورة البطل عند ديستويفسكي ليست صورة البطل المتموضعة في الروايات التقليدية"(23). إن وجود البطل الروائي كشخص آخر، له وجوده الذاتي الخاص به، هو الذي يجعل الروائي ينسج خطابه من كلماته وكلمات الشخصيات الروائية التي تحيط به. وهذا الوضع الذي يقرأ

فيه الكتاب كلام الشخصية ككلام آخر غريب، هو الذي أوحى إلى جولياكر يستيفا بالتعبير السعيد: "التناص"، حيث الكتابة حوار مع الذات وتواصل مع آخر أيضاً (24).

الرواية وتفوق الجنس الروائي

في دراسة كتبها عام 1941، وعنوانها "الملحمة والرواية"، يقرأ باختين الرواية في قصيدة مدح طويلة، تضعها فوق الأجناس الأدبية كلها، وتنصبها مرجعاً سامياً وطليعة دائمة الشباب، لايتسلل إليها عجز أو شيخوخة. جاء في هذه الدراسة التعريفات التالية: "الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة، وغير منجزة أيضاً"، "الرواية هي وحدها، بين الأجناس الكبرى، الأكثر شباباً من الكتابة والكتاب"، "الرواية ليست جنساً بين أجناس أخرى. فهي فريدة في تطورها بين أجناس أخرى، تشكلّت منذ زمن بعيد واقترب بعضها من الموت". "لاترتاح الرواية إلى الأجناس الأخرى، وتقاتل من أجل تفوقها في الأدب، حيث تربح وتتفكك الأجناس الأخرى"، "تحاكي الرواية ساخرة الأجناس الأخرى وتندد بأشكالها وبلغتها التقليدية"، "الرواية جنس ديناميكي ومدهش في نقده الذاتي المستمر"، "الرواية جنس في صيرورة، يسير في طليعة التطور الأدبي كله في الأزمنة الحديثة"(25).

يثني باختين على الرواية لأسباب متعددة: فهي جنس أدبي لايكتمل ومليء بإمكانيات التطور والتحول يواجه أجناساً أخرى سابقة عليه، أصابها التكلس وانغلقت على ذاتها وفقدت إمكانيات الصعود من جديد. وهذا مايربط بين قراءة تاريخ الرواية وقراءة تاريخ اللغات الحيّة من ناحية، وقراءة الأجناس الأدبية الأخرى في علاقتها مع اللغات الميتة من ناحية ثانية. وإضافة إلى صفة الصيرورة، أي إمكانية التحوّل، هناك إمكانية التجدّد الذاتي، أو النقد الذاتي الذي تمارسه الرواية، الذي يعطيها مرونة مدهشة تجعلها عصيّة على الأقانيم والأشكال الثابتة. كأن قانون الرواية هو قانون الحياة الذي يعبث بالقوانين كلها. والصفة الأخيرة تضع الرواية في إقليم طليق غائم الحدود، فتسير مع نفسها ولا ترتاح إلى أجناس متزمتة معروفة البدايات والنهايات. وربما يصدر السبب الثالث عن "فاعلية الرواية الأدبية"، إن صحّ القول، ذلك أن الرواية تنقد الأجناس الأدبية إلى تخوم الزجر والسخرية، وتفرض عليها أن تأخذ ببعض صفاتها، كما لو كانت مرجع المراجع في الأدب، تقيس بأدواتها الحي والميت وتفصل بين الخطاب الفارغ والخطاب المليء. وهذا الوضع الذي لايؤرق الرواية، لأن الأرق صفة محاثية لها، ويؤرق الأجناس الأدبية الأخرى، يحمل باختين على الحديث عن الرواية كـ "جنس أدبي يثير المشاكل"، يسعى إلى الهيمنة على غيره ولايأتلف إلا مع ذاته. بل إنها جنس غريب المصير، ولدت من الأدب وهيمنت عليه، بل ولدت متأخرة ولم تتأخر في التفوق على العالم الذي صدرت عنه.

يحتفل باختين، ربما، بالأزمنة الحديثة وهو يحتفل بالرواية. "تتغذى الرواية بالتاريخ الكوني الحديث"، يقول الباحث الأدبي الذي لم تفارقه الرومانسية. ولذلك لن يكون قوامها إلاّ امتداداً للزمن الذي جاءت منه، وهو زمن حافل بالتنوع وبتلك القوى الكاسحة التي تهدم الجدران القديمة الحدود الجغرافية التقليدية، التي تفتح الثقافات على بعضاً واللغات على بعضاً وتعطي الإنسان مراجع دنيوية عديدة، بعد أن كان مقيداً بمرجع لايراه. وفي هذا كله تتعامل الرواية مع "الحد الأعلى من الحاضر" وهي ذاهبة إلى المستقبل، تاركة الماضي وأسئلته لأجناس أدبية أخرى ترتاح إلى الماضي وتموت

فيه.

يصدر عن وضع الرواية أمران؛ يقول أولهما: لأن الرواية ليست جنساً أدبياً تقليدياً، فإن النظرية الأدبية التقليدية لن تفعل معها شيئاً. ويقول ثانيهما: إن كانت الرواية جنساً أدبياً يتأبى على الأقانيم والمعايير الجامدة، فإن على نظريتها أن تشاركها مرونتها، أي أن تكتفي بعناصر ناقصة. وهو ماحاوله باختين في محاولة مجيدة أخذت عمره كله. يقول: "اكتشفت ثلاث خصائص أساسية تميّز الرواية عن كل الأجناس الأخرى:

1-أسلوبها ثلاثي الأبعاد المرويّ بصيغة الوعي متعدد اللغات الذي يتحقق فيه.

2-التحويل الجذري للإحداثيات الزمنية للتصورات الأدبية في الرواية.

3-موقع جديد لتبنين التصورات الأدبية في الرواية: موقع تماس أعلى مع الحاضر (المعاصرة) في وجهه اللامنجز"(26). يتطابق، في هذا التصور، التنوع مع الحاضر المفتوح، أو مع حاضر في سيرورة، كما لو كان الاعتراف بالحاضر، الذي لايقبل الانغلاق، اعترافاً بتنوع يحتضن الأزمنة والأصوات التي تتعامل معه. يتضح هذا المعنى بالعودة إلى الفقرة اللاحقة، التي تحدّث عن أزمة في المجتمع الأوروبي، قوامها الانتقال من عالم مغلق، شبه أبوي، مظلم، إلى عالم جديد له شروط جديدة وله علاقات جديدة بين الأمم وبين اللغات.

وإذا كان لوكاتش الشاب قد انطلق من زمن الرواية ليذهب إلى زمن الملحمة ويقيم فيه، فإن باختين انطلق من تحولات الزمن الحديث ليشرح الرواية والملحمة معاً، كما لو كان يشرح الفرق بين اللاهوت القديم ومنجزات العلوم الحديثة. فالرواية لاتشرح ذاتها ولاتشرح الملحمة أيضاً، طالما أنها، أي الرواية، أثر لتفاعل لغوي شديد على المستويين الداخلي والخارجي في آن. يقول باختين في أكثر من مكان: "إن زمن تعايش اللغات القومية في دائرة مغلقة قد انتهى". ولهذا، فإن الرواية، كما الملحمة، تُدرس في تاريخ العلاقات بين الأمم، وفي تاريخ التبادل اللغوي بينها القائم في التاريخ الأول. تكون الملحمة، في هذا التصور، جزءاً من الماضي، أي جزءاً من الدائرة اللغوية المغلقة التي انتهى زمانها. فهي، أي الملحمة: "تفتش عن موضوعها في الماضي الملحمي القومي، في "الماضي المطلق" حسب تعبير غوته وشيلر. ومصدرها هو الأسطورة القومية (وليس التجربة الفردية والإبداع الحر الذي يتأتّى منها). إضافة إلى ذلك، فإن العالم الملحمي، وبسبب المسافة الملحمية المطلقة، مقطوع عن الزمن الحديث..."(27). لا يتكلم باختين عن أقوال الملحمة بقدر مايدافع عن الزمن الحديث، وعن الرواية بوصفها مجازاً لما هو حديث وتعبير عنه.

الرواية بين الزمن المنطقي والزمن التاريخي

يصف لوكاتش، بعد أن غادر وعي العالم الأسيان إلى أقاليم التفاؤل التاريخي، الرواية بأنها

"جنس أدبي برجوازي بامتياز". يأخذ باختين بمنظور أكثر مرونة، مميزاً بين الرواية والمقدمات الموضوعية التي أفضت إليها، إذ لكل تاريخ أساسي تاريخ هامشي يتكئ عليه، وقائلاً أيضاً بفرق بين الزمن المنطقي والتاريخي، كما لو كانت الرواية لاتصاحب التاريخ العام في طور معين منه فقط، بل إن لها تاريخها الخاص، الذي يواكب التاريخ العام أحياناً ويسبقه في أحيان أخرى. يربط باختين، الذي كتب في مطلع حياته كتاباً عن فرويد، بين زمن الولادة الروائية وأزمنة تشكل العناصر الروائية، بقدر مايميّز بين الرواية والشروط الموضوعية التي تشكلّها، التي تعرف الصعود كما الانحسار، مدللاً على أن تاريخ الرواية يتعرّف بالجمع لابصيغة المفرد.

يتيح الفصل بين الزمن المنطقي والزمن التاريخي للباحث الروسي أن يقرأ الرواية في سجل عريض، يعطف رابليه على سقراط والرواية الأوروبية المتأخرة على الرواية اليونانية. يقول في كتابه الذي يحمل عنوان: "علم جمال ونظرية الرواية": "مارست الرواية اليونانية تأثيراً كبيراً على الرواية الأوروبية، وبشكل خاص على رواية الباروك.."(28). لكنه، وفي الصفحة التي تعطي هذا القول، يؤكد أن الرواية هي: "الجنس الأكثر شباباً بين الأجناس الأدبية". وليس في قول باختين من تناقض، طالما أنه لايفصل الرواية عن مقدماتها التاريخية ولايحبس القول الروائي في زمن وحيد. يقول في كتابه الذي حمل بالعربية اسم "الكلمة في الرواية" والذي هو جزء من كتاب "علم جمال ونظرية الرواية": "كان للكلمة الروائية تاريخ سابق طويل يضرب في عمق مئات السنين وآلافها. فقد تشكلّت هذه الكلمة ونضجت في أجناس الكلام الأليف للغة الشعبية المحكية (وهي أجناس لم تدرس إلا قليلاً حتى الآن)، وكذلك في بعض الأجناس الفولكلورية والأدبية الوضيعة. وكانت الكلمة الروائية خلال نشوئها وتطورها المبكر تعكس الصراع القديم بين القبائل والشعوب والثقافات واللغات، وكانت تزخر بأصداء هذا الصراع. فقد كانت تتطور دائماً، في الواقع، على تخوم الثقافات واللغات. إن تاريخ الكلمة الروائية شائق جداً ولايخلو من درامية"(29).

ولعل هذا الفرق بين تاريخ الرواية، وهو مرجع الفكر الأكاديمي المتكلس، وتاريخ الكلمة الروائية، وهو تاريخ ذو طبقات متعددة بالغة القدم، هو الذي يوحّد في باختين بين مؤرخ الأدب الرهيف والناقد الأدبي المتوقّد الاجتهاد، إن لم يكن المؤرخ فيه هو الذي حرر الناقد من الأحكام الباترة. ولعل المؤرخ فيه هو الذي حمله على تقصي النثار الروائي في أزمنة مختلفة قبل أن يتحول إلى كيان مستقيم في عصر النهضة الأوروبية، كأن يكتب "من الضروري أولاً وقبل الانتقال إلى النمط الثالث من الرواية القديمة إبداء تحفظ جوهري للغاية وهو أننا نعني بالنمط الثالث الرواية السيرية (البيوغرافية)، لكن الأدب القديم لم ينشئ رواية كهذه أي لم ينشئ عملاً سيرياً كبيراً بوسعنا، فيما لو استخدمنا مصطلحاتنا، أن نطلق عليه اسم الرواية. لكن الأدب القديم أنشأ أشكالاً جوهرية جداً من السيرورة والسيرة الذاتية لم تؤثر تأثيراً ضخماً في تطور السيرة والسيرة الذاتية الأوروبية وحسب، بل في تطور الرواية الأدبية كلها. ويقوم في أساس هذه الأشكال القديمة نمط جديد من الزمن السيري (البيوغرافي) وصورة جديدة بنيت بناء خاصاً للإنسان الذي يقطع طريقه في الحياة"(30).

يتقصى باختين آثار الرواية في أزمنة بعيدة وفي نصوص أكثر بعداً. كأن النص الروائي كان موزعاً على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويلملم نثاره الموزع فوق الأزمنة، دون أن يكتمل. وهو في تصوره هذا يظل متمسكاً بمقولة الحوار ومتشبثاً بها، فمثلما أن التفاعل اللفظي هو

قوام الرواية، فإن أشكال التفاعل المختلفة والموزعة على أزمنة مختلفة هي التي شكلت قوام الكلمة الروائية. وهو مايجعله يقرأ تاريخ الكلمة الروائية في صراع "القبائل والشعوب والثقافات واللغات"، أي يجعله يقرؤها في كل مكان بشري تتزعزع فيه الأحادية وتهتز فيه أركان ثقافة الواحد ولغة الواحد والواحد المطلق الذي لاآحاد بعده. وعن هذا الموقف تصدر إحدى أطروحات باختين الأكثر أهمية حين يقرّر: "الرواية أثر لنقد لغات متعددة للغة واحدة مسيطرة"(31).

وتجسّد هذا النقد، بشكل كبير، في عصر النهضة الأوروبية، حين نهضت اللغات القومية في أوروبا الغربية، مبتعدة عن اللغة اللاتينية التي سيطرت على ما عداها ووضعت ذاتها فوقها أيضاً. ولا ينسى باختين وهو يلمس نقد المتعدد للواحد، أن يشير إلى دلالة التراتبية الصارمة، التي تقمع البشر قبل أن تصادر اللغات الأخرى وتحجر على إمكانيات الكلمة الروائية.. ويفسّر هذا الأمر إعجاب باختين الكبير برابليه، الذي وضع عنه دراسة رائدة، لأنه رأى فيه "طليعة أدبية وثقافية وسياسية معاً"(32).

يرحل باختين، في بحثه عن تاريخ الكلمة الروائية، إلى الماضي راجعاً منه إلى عصر النهضة وقاذفاً بالرواية إلى مستقبل مليء بالوعود، يقول في كتابه عن ديستويفسكي "إن الشيء النهائي لم يوجد في العالم بعد، وكلمة العالم الأخيرة، كما الكلمة الأخيرة عن العالم، لم تقل بعد، ذلك أن العالم مفتوح وحر، فكل شيء قادم وسيظل قادماً أبداً"(33). وهذا القادم المجهول، الذي ينتظره العالم، يحتضن أشياء كثيرة ومنها إمكانيات الرواية المضمرة. إن القول بعالم لايقبل الانغلاق، كما الابتعاد عن تصوّر غائي للتاريخ يقيّده بمرحلة أخيرة، هو ما أتاح لباختين أن يجول طليقاً في أرجاء التاريخ الروائي، قابضاً على شيء من هذا التاريخ في زمن وملتقياً بأشياء أخرى في زمن آخر. وهذا التجول الطليق أبعده عن تحقيب صارم، بعيد عن منظوره على أية حال، وأخذ بيده إلى ديار مضيئة مبعثرة، حيث الكلمة الروائية صورة عن نزوع الإنسان الباحث عن هواء نقي. في هذا التصور يستبين المنطقي والتاريخي عند باختين، إذ المنطقي هو الإمكانية وإذا التاريخي هو تجسّد الإمكانية التي عثرت على حريتها. ولأن تاريخ الإنسان لا مركز له رغم تحولاته العاصفة، فإن على المنطق أن يجد أبعاد هذا التاريخ في أزمنة مختلفة.

بهذا المعنى، فإن باختين لايرصد الرواية في زمن تتابعي، تكمل كل لحظة فيه لحظة سابقة يمليها، بل يتأمل هذا التاريخ في مقولات متعددة، لا أزمنتها المتغايرة، تختصر، رغم عدم قابليتها للاختصار إلى نقاط ثلاثة، يخترقها الحوار جميعاً، هي: تفاعل اللغات وانفتاح الثقافات على بعضها، الضحك الشعبي، تعدد المعارف في زمن تاريخي لامراتب فيه.

يقرر باختين، حين يقرأ الروايات الأوروبية، إنها أثر لنقد لغات القومية الحديثة، للغة اللاتينية المسيطرة، بقدر ماهي مرآة لتفاعل هذه اللغات الحديثة وتفاعل الثقافات الملازمة لها. وتكون الرواية في الحالين محصلة لوعي يشمل اللغة والثقافة والنظر إلى العالم، لا لشيء إلا لأن التعدد، في ذاته، صورة عن التحرر ودرب إليه. يحدّد دلالة التعدد فيقول: "فالتعدد اللغوي وحده الذي يحرّر الوعي تحريراً كاملاً من سلطة لغته والأسطورة اللغوية" بل يؤكد في مكان آخر أن الإنسان لايعي لغته إلا إذا التقى بلغة أخرى، مستعيراً قولاً لغيره يرى أن "معرفة اللغة بتفكير آخر هي وحدها التي تؤدي إلى فهمك لغتك الخاصة الفهم المناسب". اتكاء على هذا التصور، الذي يجعل من معرفة لغة الآخر

طريقاً إلى معرفة لغة الأنا، يشرح باختين تكوّن الأدب الروماني ودلالته: "كان الوعي الأدبي الروماني ثنائي اللغة. أما الأجناس اللاتينية القومية الخالصة التي ولدت في أحادية اللغة فقد ذوت ولم تأخذ شكلاً أدبياً كاملاً. لقد أبدع وعي الرومان الأدبي الإبداعي من البداية حتى النهاية على خلفية اللغة اليونانية والأشكال اليونانية..."، ويقول في مكان آخر: "لقد نشأت اللاتينية الأدبية في كل أنواع أجناسها على ضوء اللغة اليونانية القديمة..."، ويقول في موضع ثالث: "فبدايات الأدب الروماني كانت تتصف بالثلاثية اللغوية. "ثلاث نفوس" كانت تعيش في صدر اينيوس. إنما أيضاً ثلاث نفوس –ثلاث لغات– ثقافات كانت تعيش في صدور كل رواد الكلمة الأدبية الرومانية تقريباً، كل هؤلاء المترجمين– الأسلوبيين الذين قدموا إلى روما من إيطاليا الجنوبية، حيث كانت تتقاطع حدود ثلاث لغات وثقافات: اليونانية والأوسكية والرومانية، كانت إيطاليا الجنوبية مهد ثقافة خاصة، مختلطة..." .(34)

يذهب باختين، وهو يتحدث عن الأدب أو الرواية أو الكلمة الروائية، إلى تعابير عديدة تترافد جميعاً وتنتهي إلى دلالة واحدة. فهو يقول بالصراع، بالتفاعل، بالحوار، بالانفتاح، كسر الحدود، الإنارة المتبادلة.. يقول مايشاء، واجداً أبداً في المجتمع المفتوح أفقاً للكلمة الأدبية، وفي التعدد الثقافي شرطاً لكل جنس أدبي ينطوي على التعدد أيضاً. فلا غرابة، إذن، أن يشرح الأدب الروماني بتعددية ثقافية تنقض الأحادية، وأن يبصر في الرواية اليونانية "موسوعة أجناس"، وأن يقرأ موت الملحمة في واحديتها التي تفتح أبواب موتها. فلا مكان في الملحمة لمتكلم يحيل على لغات مختلفة، فالمتكلم الوحيد هو المؤلف، ولا موقع في كلمتها إلا لكلمة المؤلف الواحد الذي يضعها على لسان من يشاء وتظل كلمة وحيدة على خلاف الرواية المشبعة بآفاق كثيرة.

إن كان انفتاح الثقافات على بعضاً، في أي زمن تاريخي ينتج كلمة أدبية، فإن توفر شروط الضحك الشعبي، في أية فترة مؤاتية، ينتج بدوره أثراً يساوي ذاك الصادر عن انفتاح الثقافات، ذلك أن الضحك، بصيغة المجموع، تعبير آخر عن الحوار والانفتاح. يصبح الضحك في هذا المنظور، مقولة منطقية تزامل التاريخ التتابعي أو تنفصل عنه، فقد يوجد في مجتمع قدم عهده، وقد يقع عليه الخطر في أزمنة تبدو جديدة. ومهما يكن اتساع الغلاف النظري الذي يعاين دلالات الضحك الشعبي، كما يفعل باختين في كتابه "أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وعصر النهضة"، فإن هذه الدلالات لن تغادر فضاء الحرية والديمقراطية وكسر المراتب، أو النزوع إلى هذا كله. حين يصف باختين رابليه يقول: "لقد عبّر مباشرة وبوضوح لانقصان فيه عن مواقف الطليعة التي كان يبشر بها في ميدان السياسة، والثقافة والعلوم والحياة اليومية.."(35). عبَّر رابليه، عمّا أراد، محتفياً بالضحك الشعبي، الذي يفصح عن مجموع بشري يطلق عفويته المعتقلة في ضحك طليق، يهزأ بالثابت والممتثل والصارم وأحادي الحركة، كما لو كان الضحك الجماعي كسراً لقاعدة تقرّر التماثل والثبات وشجباً لكل قاعدة تبشر بالسكون. وإن الضحك حركة تنقد السكون وتحرر ينقض الامتثال وفعل جماعي يستنكر المفرد، أي يسخر من المراتب ومن كل تربية تقيم بين البشر مسافة. تقرن هذه الصفات الضحك بـ "الشاذ" و "الغريب"، بما يكسر القاعدة ويتمرد على صلابة العادة وسطوتها. غير أن صفته الشعبية لاتلبث أن تردّه إلى جوهره الديمقراطي، وتمنحه بعداً اجتماعياً تحررياً، قوامه المساواة بين البشر. ولهذا تحمل "الحياة اليومية"، المشار إليها، دلالة تساوي دلالة "الساحة العامة"

التي يرى فيها بعض الفلاسفة تجسيداً لـ "المجتمع المدني" وحاضناً له.

يقول باختين: "ليس ضحك العصور الوسطى إحساساً ذاتياً، فردياً، بيولوجياً باستمرارية الحياة، بل إنه إحساس اجتماعي، كوني. فالإنسان يشعر باستمرارية الحياة في الساحة العامة، حيث يختلط بجمهور الكرنفال، وحيث جسده يحتك بأجساد بشر من جميع الأعمال ومن جميع المستويات، إنه يشعر أنه فرد من شعب.. في حالة مطردة من النمو والتجدّد. ولهذا فإن ضحك العيد الشعبي ينطوي على عنصر انتصار على الخوف، ليس فقط الخوف الذي توحي به أهوال الآخرة، والأشياء المقدسة والموت، بل أيضاً ذاك الخوف الذي توحي به كل سلطة، الأسياد الأرضيون، الأرستقراطية الاجتماعية الأرضية، كل مايقمع ويحدّ من الحركة"(36). مرة أخرى، يأخذ الضحك معنى الحوار، فهو فعل جماعي بين بشر يتبادلون الاعتراف ببعضهم، ويفتشون عن أفق قوامه الحرية والمساواة. ولعل جماعية الفعل هي التي تعيّن الضحك فعلاً دفاعاً "يفتح العيون على المستقبل"، بل فعلاً هجومياً يواجه الخوف المتوارث، ويعلن أنه "لاشيء مخيف في هذا العالم". ولهذا "فإن ضحك العصور الوسطى"، الذي قهر الخوف من الغامض، ومن العالم والسلطة، قد كشف بجرأة عالية حقيقة العالم والسلطة"، أي "كشف عن العالم الأكثر سعادة والأكثر وضوحاً، ألا وهو المستقبل". يمكن القول هنا: إذا كان لوكاتش قد بحث عن حقيقة الأدب في حقيقة الصراع الطبقي، فإن باختين، الذي لم يغادر الحق السياسي، قد فتش عن موضوع الأدب في علاقات الضحك والتجهم والسخرية والترصّف، أي في الفضاء الذي يفصل بين تكلس الحركة السلطوية ومرونة الحركات الشعبية كأن باختين، مثل كل مبدع كبير، كان يبحث في هوامش الحياة اليومية: الفولكلور والعيد الشعبي والضحك؛ عن المركز والأسئلة المركزية، مبرهناً أن المركز لايقع في مكانه تماماً، وأن مايبدو هامشياً يفضح المركز ويندّد به ويعد بتحطيمه أيضاً.

يقول باختين: "إن سيرورة انحلال ضحك العيد الشعبي التي تكشفت، في عصر النهضة، في الأدب الكبير والثقافة، شارفت على نهايتها في القرن الثامن عشر، متزامنة مع سيرورة تشكل أجناس أدبية جديدة، هزلية، ساخرة، مسلية، وهي، التي ستسيطر على القرن الثامن عشر"(37). يستدعي القول المنطقي، الذي يسبق الزمن التاريخي أو يتخلّف عنه، ويضيء، "منطقياً" آخر، لايمتثل بالضرورة إلى التصور التعاقبي للتاريخ. يكون الساخر، في الحالة الأولى، قائماً في عصر النهضة وفاعلاً في بناء القول الروائي، بقدر ماكان قائماً في زمن تاريخي سبق، ومسهماً في تكوين الكلمة الروائية أيضاً. يقول باختين: "إن وعي الرومان الأدبي الغني لم يكن يتصور شكلاً رصيناً دون معادلة الضاحك. الشكل الرصين المباشر كان يبدو لهم جزءاً من الكل فقط، مجرد نصفه، أما الكل فلم يكن يكتمل إلا بإضافة المقابل (الضد) الضاحك لهذا الشكل. فكل ماهو رصين كان يجب أن يكون له بديله الضاحك"(38). ورصين عصر النهضة هو السلطة، الذي لن يختلف عن "الرصين الروماني" الآخر، الناطق باسم أهوال كثيرة ليس آخرها، الموت والعالم الآخر. مع ذلك، فإن هذا القول، وهو عن الضحك الذي يخترقه الحوار، يجاور قولاً قديماً لايهجره الحوار، هو تعددية الثقافات التي تصوغ القول الأدبي، فمثلما أن القول الأدبي الروماني يستمد حواريته من "نفوس ثلاثة" تدور بين الثقافة اليونانية والأوسكية والرومانية، فإن القول الأدبي الأوروبي النهضوي يلتقي بمادته في سيرورة تكوّن الضحك الشعبي وسيرورة انحلاله. يساوي هذا التصور بين المحاكاة الساخرة وتفاعل

الثقافات. متخذاً من المبدأ الحواري مرجعاً للعلاقتين معاً.

يقرن باختين بين ضحك العصر الوسيط "الواقعية الهزلية" مستأنفاً منطقاً لايحيد عنه أبداً. فالرواية تتكون، في مستوى منها، كأثر للغات متعددة تنقد لغة واحدة مستبدة، وهي تتكون، في مستوى آخر، يناظر الأولى منطقياً، كأثر ضحك جماعي يسخر من سلطة واحدة ووحيدة لاتعرف الضحك وتزجره. غير أن باختين وهو يقرأ "الواقعية الهزلية" في زمن جديد، يدخل عنصراً جديداً، هو الشعب، الذي يعيد ترتيب معنى المتعدد، على مستوى اللغة ومستوى الضحك أيضاً: "في الواقعية الهزلية (أي في نسق صور الثقافة الهزلية الشعبية) يَمْثُل المبدأ المادي والجسد في وجهه الشامل للعيد... فالكوني والاجتماعي والجسدي مرتبطون بشكل لايقبل الانفصام، ككل حي لايقبل القسمة. وهذا الكل مبتهج وخير... يظهر المبدأ المادي والجسدي كمبدأ شامل، يخص الشعب في مجموعة، وهو في وضعه هذا، يعارض كل قطع مع الجذور المادية والجسدية للعالم، وكل عزلة وانغلاق على الذات، كل صفة متعالية مجردة، كل إدعاء بدلالة مستقلة عن الأرض والجسد وبعيدة عنهما..

إن الناطق الرسمي للمبدأ المادي والجسدي ليس هنا، لا الكائن البيولوجي المعزول، ولا الفرد البرجوازي الأناني، ولكن الشعب، ذلك الشعب الذي ينمو في تطوره ويتجدد بشكل سرمدي..."(39).

يواجه باختين، وهو يتأمل اللغة، العالم المغلق بالعالم الطليق، ويواجه، وهو يتأمل الشعب، العالم العالي بالعالم الخفيض. يحفل العالم العالي، والسلطة جزء منه، بما يثير الرعب وبمجردات تمتهن المادي والعياني، وتعطف على الرعب المعيش رعباً جديداً. والعالم الخفيض هو عالم الشعب، والضحك صورة له وناطقاً رسمياً باسمه، ضحك يواجه الرعب ويحطّ من قيمة المتعالي ويدنس المجردات المرعبة ويعطي الظواهر بعدها المادي، دون ظلال كاذبة. ضحك ينبعث من العوالم السفلية ومن كل ما هو سفلي مشخص، تجسّد في الطعام والشراب وحاجات الجسد المختلفة، أم تجسّد في فكر معيش يهزأ بالمثل المجردة بالأرواح الهاربة. يشوّه الضحك، المنبعث من الأسفل إلى الأعلى، الهالات المتعالية والهامات المتباعدة والأساطير القومية المتوازية، كما لو كان مرآة عصية على الطاعة والامتثال، مرآة مشوّهة، تقبض على الوجه وتحذف جماله الكاذب، وتستدعي القامة الفخيمة وتشطرها إلى نصفين، وتستأنس الأسطورة الممجدة كي تعبث بها. غير أن المرآة الضاحكة، وهي تستدعي وجهاً لتضع فوقه وجهاً آخر، تقوّض أسس الحكاية الوحيدة التي يرويها الوجه الكاذب، وتفتح الباب أمام حكايات متناسلة، تساوي الوجوه التي أضافها الضحك الشعبي إلى الوجه السلطوي المترصّن. إن آثار الضحك، التي توحّد المادي والجسدي والكوني، كما العالي والخفيض، هي التي تدفع باختين إلى القول: "هناك في الضحك الشعبي ينبغي البحث عن الجذور الفولوكلورية الحقيقية للرواية. هناك حيث يصاغ موقف جديد كلياً، في علاقته باللغة وبالكلمة..." وبالتأكيد، فإن باختين الذي يمقت الواحد الصامت ويزدري كل ما هو منغلق على ذاته، لاينسى الحوار المحتمل بين الضاحك والمترصّن، لامن أجل أن يظفر الضاحك برصانة لايحتاجها، ولكن ليصبح المترصّن أكثر إنسانية، حين يترك وجهه المتجمّد الوحيد ويفسح المجال لوجه جديد، يعطيه الضحك أشكالاً أكثر ألفة وحميمية(40).

إضافة إلى حوار الثقافات واللغات من ناحية الضحك الشعبي من ناحية ثانية، يتأمل باختين، دون أن يغادر مواقعه الأولى، عنصراً جديداً يعضد الرواية ويتيح لها أن تكون ماهي كائنة عليه،

والعنصر الجديد هو: المتعدّد. لايكتفي الباحث الروسي، الذي أخذ التفاعل اللفظي من فلسفات لغوية ألمانية، بالحوار اللغوي والثقافي، إنما يتقدم خطوة إلى الأمام، وهو يوزّع الخطاب الروائي، وهو جنس معرفي، على ألوان مختلفة من الأجناس المعرفية. فالرواية، التي تضع داخلها كل ماتلتقي به خارجها، تمد يدها إلى الموائد المعرفية الأخرى، وتدرج في علاقاتها ماوصلت إليه المعارف القديمة والمتجددة. ومع أن باختين يربط بين التعددية المعرفية والأزمنة الحديثة، فإنه لايقوم بأكثر من تطوير وتوسيع أدواته النظرية الأساسية، مطبقة على زمن جديد. فهو يقول، مثلاً: "إن الشخصية الإنسانية تصبح حقيقية وواقعية تاريخياً ومنتجة ثقافياً بقدر ماتكون جزءاً من الكل الاجتماعي، من طبقتها ومن خلال طبقتها" (41). ويقول أيضاً: "ليس هناك من تلفظ تمكن نسبته إلى المتكلم بصورة حصرية، إنه نتاج تفاعل بين المتحاورين، بل هو، بصورة أكثر شمولاً، نتاج مركب الوضع الاجتماعي الذي حصل عليه".

اتكاء على التصور المتسق الذي يخترق مقولات باختين، يستطيع القولان السابقان، في علاقتهما بالرواية، أن يأخذا صيغتين جديدتين هما: "إن الشخصية الروائية تصبح حقيقة وواقعية تاريخياً. بقدر ماتكون جزءاً من الكل المعرفي، من جنسها ومن خلال جنسها"، أو: "ليس هناك من عمل روائي تمكن نسبته بصورة حصرية، إنه نتاج تفاعل بين الأعمال الروائية المختلفة...". هذا مايخبر عنه باختين قائلاً: "إن الجنس الأدبي هو ممثل الذاكرة الخلاقة في سيرورة التطور الأدبي". وهو مايدعوه إلى موافقة الألماني شليجل، الذي رأى في الرواية "خليطاً من كل الأجناس الأدبية التي سبقتها"، أو "خليطاً من كل الأجناس الشعرية".

ولعل الافتتان بالمتعدد هو الذي حمل باختين، الذي استعار مفهوم الزمكان (الكرونوتوب) من أينشتاين، على مديح الأزمنة الحديثة وإنجازاتها المعرفية. كأن يقول: "فبدلاً من العالم اللغوي البطليموسي الموحّد، المفرد، المغلق، ظهر كون غاليلي مصنوع من تعددية الألسنة تتبادل فيه الألسنة إنعاش بعضها بعضاً ودب الحيوية فيما بينها"(43).

أو: "إن الوعي اللغوي الفاليلي وحده هو الذي يمكن أن يكون كافياً وملائماً لعصر الاكتشافات الفلكية والرياضية والجغرافية العظيم الذي حطم محدودية العالم القديم وانغلاقه على ذاته، كما حطم نهائية القيم الرياضية ووسع حدود العالم الجغرافي القديم، وهو عصر- عهد النهضة والبروتستانتية- حطم التمركز اللفظي للعصور الوسطى"(44).

يلمس باختين الفرق بين القديم والجديد، إذ القديم هو الموحّد المغلق المحدود، وإذ الجديد هو المنقسم المتعدد المفتوح والطليق يتعين القديم، كما الجديد، بصفاته، لا بالزمن التتابعي الذي ينتسب إليه. فقد يكون القديم الذي لاانغلاق فيه، جديداً وربما يكون الجديد، وقد اكتفى صامتاً بحدوده، قديماً. وهذا المنطقي، الذي يساوق التاريخي أو يتمرد عليه، هو الذي يوزّع الكلمة الروائية على أزمنة مختلفة.

ولهذا، فإن باختين يحتفي بدلالات الأزمنة الحديثة، قبل أن يلتفت إلى الزمن التاريخي في ذاته، كما لو كان التاريخي الصميمي هو الذي يرسل المغلق إلى منفى لا عودة منه. وما احتفاله بالرواية، وقد جعل منها مجازاً لكل ما لايستطيع التصريح به، إلا احتفالاً بمتعدّد يخلق الرواية ويستولد زمناً إنسانياً كثيفاً له خصائص الرواية. وليس غريباً أن يقارن باختين، وهو الموزّع على

الصمت والكلام، بين ثورة أينشتاين في العلوم الفيزيائية وثورة ديستويفسكي في الحقل الروائي: "إن المشكلات التي واجهها المؤلف ووعيه في الروائية المتعددة الأصوات أكثر تعقيداً من تلك التي يمكن أن نجدها في الرواية الوحيدة الصوت (المونولوجية) إن عالم أينشتاين يمتلك وحدة أعمق وأكثر تعقيداً من عالم نيوتن، إنها وحدة من نمط أعلى ذات نظام نوعي مختلف"(45).

تزامل الرواية المتعدد ولاتقاربه. فكلمتها، القديمة الميلاد، تشكلّت في حوار الثقافات، وأعادت تشكيل ذاتها في حوار اللغات المتعددة مع اللغة الوحيدة، وشخصيتها لاتقوم في ذاتها بقدر ماتوزّع على شخصيات وتتمدّد فيها شخصيات أخرى، وخطابها يستعير مواده من علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والأساطير وصولاً إلى الفيزياء الحديثة. لهذا كله، تكون الرواية الجنس الأدبي الأكثر شباباً بين الأجناس الأدبية الأخرى، تأخذ كل ما هو جديد وتلتقط الجديد الذي لم يتكوّن وتتبئ بجديد لايراه غيرها، معلنة أنها تخاطب المستقبل قبل أن تحاور الحاضر، الذي تتغيّر فيه.

تاريخ الرواية بين الواحد والمتعدّد

يتحدث باختين عن مصدرين، أو خطين، في تاريخ الكلمة الروائية، أولهما أحادي الصوت، وثانيهما ثنائي الصوت. وعلى طريقته، التي لايهجرها أبداً، فإنه لايفصل بينهما فصلاً باتراً، ولا ينسى الحوار الداخلي في كل منهما. والخط الأول تمثّله الروايات المسماة برواية "السفسطائيين"، التي تعبِّر، أكثر من غيرها، عن طبيعة العصور القديمة. وتتصف هذه الرواية، التي اخترقت أجناساً أدبية متواترة تتضمن رواية عقد الأنوار، بأسلوب مونولوجي صارم، أي بلغة واحدة وأسلوب وحيد، يتركان المتعدد اللغوي خارجاً. ينزع أسلوب هذه الرواية إلى التماثل، حتى حين تنفتح على الخارج اللغوي، لأنه، في صرامته، يعيد ترتيب الكلام بشكل يوافقه، كما لو كان مرجعاً لذاته ولغيره معاً. يدور الأسلوب في مركزه الذاتي. ويوغل في الدوران إلى حدود التجريد، وعلى ماجاء من مراكز أخرى أن يمتثل للمركز الوحيد الذي يطرد، عن طريق "الأسلبة"، المراكز الأخرى.

يحتفي الخط الأول، الذي اخترق بعض أشكال الرواية الفروسية ورواية فولتير، بأدبية اللغة، كما لو كان يطمح إلى تخليق لغة مصقولة مكتفية بذاتها، أو لغة اللغة، إن صحّ القول. ولذلك، فإن هذا الخط لايلتفت إلى لغة الحياة الجارية، فهو يرى لغة مبتذلة ووضيعة، لاعلاقة لها بلغة مؤمثلة ناصعة، تنشد إلى السامي والنبيل والرفيع، أي إلى كل مايسمح ببناء أسلوب تجريدي مكتفٍ بذاته. يقترب هذا الخط، بمعنى ما، من اللغة الشعرية، التي تتَّحد بالتعبير المباشر للمتكلم، والتي تتناسل منغلقة، دون أن تحتاج إلى ماهو خارجها. فالكلمة الشعرية تكتفي بذاتها، ولاتفترض قولاً خارج حدودها، ذلك أنها قصدية ومعطاة من الداخل. وحتى حين تحاور كلمة شعرية أخرى، فإنها تفعل ذلك بطريقة تحقّق فردية الأسلوب، مؤكدة، بلا انقطاع، أن الشاعر يساوي لغته المتفردة لا أكثر.

مهما يكن خصائص هذا الأسلوب فإنه، في علاقته بالرواية، ينطوي على تنوع لايمكن الهروب منه، صادر عن تنوع الأجزاء المكوّنة له. فالرواية المنتسبة إلى هذا الأسلوب تحمل، شاءت أم أبت، عناصر كثيرة، مثل: "سرد الكاتب، سرد الشخوص والشاهدين، وصف المناظر، والطبيعة، والأماكن والأشياء النادرة، والتوصيفات "المتكلّفة"، والاستطرادات المتوخية إتمام المواضيع... الفلسفية

والأخلاقية، وكذلك الأقوال المأثورة، والمحكيات المتخيلة..."(46). تزيح تعددية العناصر الأسلوب عن مركزه، ليتوزع على مكان أراده وعلى أمكنة لم يقصدها. ولقد زاد التطور التاريخي لـ "الرواية المونولوجية"، إن صحّ القول، من قلق المركز الذي يقصده الأسلوب. ولهذا، كان عليها أن تسير متحوّلة، مضيفة إلى الصوت –المركز أصواتاً لها مراكز أخرى: "وحوالي بداية القرن السابع عشر، أخذ الخط الأسلوبي (هذا) للرواية يتغيّر بعض الشيء: ذلك أن قوى تاريخية حقيقية بدأت تستخدم أمثلة الأسلوب الروائي وإغراقه في الجدال التجريدي من أجل تحقيق مهمات جدالية ودفاعية أكثر تعقيداً..."(47).

مهما تكن اللحظات التاريخية التي رصد فيها باختين "الرواية المونولوجية"، والممتدة من "رواية السفسطائيين" إلى رواية فولتير ومابعدها، فإنه يبقى متشبثاً بمبدأ ينكر الأحادية والتجانس، كما لو كان يقول: لاوجود لمونولوجي خالص، ولاوجود لحواري خالص، فإلى الأول تتسلل عناصر لم يشأها، وفي الثاني ترقد عناصر لم يرها. وبسبب ذلك يظل "الآخر" ملازماً للرواية الأحادية الصوت، فهي تنشئ أسلوبها المكتفي بنفسه على مقربة من تعدد كلامي اجتماعي مجاور، وتنسج "كلمة سامية"، لتردّ على "كلمة وضيعة"، وتقدم لغة صقيلة و"نبيلة" لتتكر لغة "مبتذلة". ولذلك لن يكون الخط الثاني في الرواية، أي الخط الحواري، على قطيعة كاملة مع الخط الأول، وإن كان للحوار والتنوع والتعدد مكاناً أكثر رحابة واتساعاً.

يربط باختين بين الخط الحواري وأجناس تعبيرية قوامها، غالباً، الهجاء والسخرية والقدح، أي كل كلام ينزاح عن المركز اللغوي المسيطر، في اتجاه متعدد المراكز. يقول: "هكذا تكوّنت، في العصور القديمة، عناصر هامة للرواية ذات الصوتين وذات اللغتين، وهي عناصر قد مارست في العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة، تأثيراً قوياً على أكثر مغايرات الجنس الروائي أهمية: فقد أثرت على "رواية الاختبارات" (بتفريعاتها: سير القديسين، الاعترافات، المعضلات والمغامرات إلى عهود ديستويفسكي وإلى زمننا هذا) "... وباختصار، فقد أثرت على تنويعات الجنس الروائي جميعاً التي تدخل إلى كيانها مباشرة تعدداً لهجوياً وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التعدد اللساني الموجود في الأجناس التعبيرية الدنيا والمألوفة....". وبالتأكيد، فإن هذا الخط، الذي مشى فوقه ديستويفسكي وانتمت إليه أكبر أسماء الجنس الروائي، لم يلد ناجزاً، فقد بدأ في شكل أمثلة معزولة ومبسطة. والأساسي فيه، بداهة غياب الصوت الواحد، والتعامل مع التعدد اللغوي الاجتماعي، ورفض خطاب الكاتب المباشر والخالص. وقد يأخذ الخط الحواري أكثر من شكل، دون أن يتخلى عن رفض المركزية اللغوية ونقد خطاب المجموعات المغلقة. ويتيح له انفتاحه هذا مزج أساليب متعددة، بعيداً عن لغة صارمة، تعيّن الفواصل بين "الأدبي" و "الحياتي" وبين "الخطاب المنبّل" و"الخطاب الوضيع" و"يقيم لنا سيرفانتس تشخيصاً أدبياً عبقرياً عن لقاءات بين الخطاب المبتذل بواسطة رواية الفروسية، وبين الخطاب المبتذل، وهي لقاءات في جميع المواقف لها أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء."

ففي مقابل الأسلوب الأول، المتمركز حول إنسان هارب من الحياة في اتجاه لغة نقية تضع الحياة وراءها، يتقدم الأسلوب الحواري إلى إنسان حي، لاتستقيم معه الصور الأدبية الجاهزة والإنشائية المزخرفة التي تخترع الأشياء. وهو مافعله رابليه، كما غيره، وهو يلمس الأشياء في وضعها

اليومي الذي لاهالة له، ناقداً "الصيغ النبيلة" ومنظور النبالة المولع بتجريد الأشياء. ولعل ثنائية الشعبي و"المنبّل" وهي مجاز لمجازات، هي التي تدفع باختين، وبشكل يستولد أسئلة كثيرة، إلى التركيز على دلالات: الأبله والمحتال والمهرج، التي يرى فيها متكأ أساسياً لولادة الرواية الأدبية الحديثة. فهذه العناصر، في ألوانها الثلاثة المختلفة، تحمل في أوضاعها ماينقض؛ ثلاثية أخرى هي: الحكيم والنزيه والمترصّن، من حيث هي ثلاثية مجردة، تلتحف بالألفاظ الصغيرة هرباً من مشخصات الحياة الواسعة. تنطوي هذه المقابلة بين ثلاثية وأخرى على مقابلات موازية بين الميتافيزيقا والحياة واللغة الطقسية واللغة الحية، أو بين منطق السلطة المقيّدة ومنطق الشعب الطليق. يقول باختين: "إن للمقولات الثلاث التي فحصناها أهمية أساسية في فهم أسلوب الرواية. ذلك أن مهد الرواية الأوروبية في الأزمنة الحديثة، قد شغله المحتال، والمهرج، والأبله، الذين تركوا داخل أقمطته نفحات من طبائعهم. وفضلاً عن ذلك، فإن لهذه المقولات الثلاث الأهمية نفسها لفهم أصول النثر ماقبل – التاريخية، ولفهم روابطه مع الفولكلور..."(49) لايحيل القول على الأمراض النفسية أو الأنساق الأخلاقية، بل إلى التطور التاريخي، الذي دفع بالشعب من منطقة الظلال إلى مواقع لاينقصها الوضوح، ومن وضع الامتثال إلى السلطة إلى وضع التمرد عليها. وعلى هذا، فقد كان منطقياً أن تصعد الرواية الحوارية، مخلفة الرواية الأخرى وراءها، منصورة بحوار اجتماعي متعدد الأصوات، قبل أن تكون أثراً لنصوص أدبية نجيبة التناسل.

ينوس قول باختين، وهو يبحث عن تطور الكلمة الروائية، بين مرجعين يتضافران حيناً، ويفترقان حيناً آخر، هما: المرجع الأدبي، والمرجع خارج الأدبي. يقبض على المرجعين معاً وهو يكتب عن رابليه، ويكتفي، لأسباب شبه واضحة، بمرجع واحد، وهو يكتب عن ديستويفسكي الذي رفع الرواية، وهي حوارية بالضرورة، إلى أرقى مواضعها: "لقد كان ديستويفسكي متصلاً بالرواية الباروكية من خلال أربع طرق: "رواية الإثارة الإنجليزية، والرواية الفرنسية الاجتماعية– المغامرة التي تصور الحضيض..، ورواية الاختبارات لبلزاك؛ وأخيراً، الرومانسية الألمانية... لكن فضلاً عن ذلك، كان ديستويفسكي، وعن طريق الديانة الأرثوذكسية، متصلاً مباشرة بأدب القداسة وبالأساطير المسيحية ومالها من مفهوم خصوصي للاختبار..."(50) تتكوّن رواية ديستويفسكي من تعددية العناصر التي تندمج فيها والتي وإن احتكمت إلى المراجع الأدبية، لاتنفصل عن زمن تاريخي، يندفع إلى الحداثة بأشكال مختلفة.

يحتفل باختين بالمستقبل وبالرواية المندفعة إليه، مؤمناً بانحسار مقولات الواحد والمعزول والمتجانس وبانتصار نقائضها. ينحسر، فيما ينحسر، رواية الأصوات المغلقة، ويتقدم، فيما يتقدم، رواية الأصوات الطليقة، ناسياً، أو متناسياً، الفرق الفاجع بين التاريخي والمنطقي. يقول متكئ على معرفته ومستأنساً بتفاؤله: "حوالي بداية القرن التاسع عشر، انتهى التعارض الحاد بين الخطين الأسلوبيين للرواية.. يمكن أن نعاين، إلى يومنا هذا، تطوراً واضحاً، تقريباً، لهذين الخطين، ولكن ذلك لن يكون ممكناً إذا ابتعدنا عن الطريق الكبرى لرواية الأزمنة الحديثة. ذلك أن جميع مغايرات رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي لها بعض الأهمية، تكتسي طابعاً مختلطاً حيث يهيمن، بالطبع الخط الثاني...."(51). في لحظات الغربة القاسية، يخلط الإنسان المحاصر بين المنطقي والتاريخي، موكلاً إلى التاريخي بتلبية رغبات غريبة عنه. مات باختين، الذي استأنس التفاؤل، في

■ زيارة عامرة بالذكريات ■
مستشفى للعجزة وبساق واحدة.

المفاهيم النظرية بين الخصوصية والتعميم

تثير أفكار باختين، رغم جديدها اللامع، بعض الأسئلة. وأولها صفة التعميم الكبير الذي تأخذ به فقد بدا المبدأ الحواري لامعاً، وهو يضع رواية ديستويفسكي في مواجهة رواية تقليدية محدودة الأصوات. لكن النزوع إلى التعميم مالبث أن أدرج هذا المبدأ في الرواية كلها، حتى غدت الرواية في ذاتها، ومهما يكن موقعها وتاريخها، جنساً أدبياً حوارياً بامتياز. وبعد الانتقال من رواية ديستويفسكي إلى الرواية بشكل عام، عثر المبدأ الحواري على مكان جديد له في اللغة، التي أمست حوارية في جوهرها. ومع أن باختين يؤكّد الكلمة موقفاً أيديولوجياً بامتياز، فإنه نسي أن الحوار، لابمعنى التبادل الكلامي اليومي البسيط، لايرتبط بالكلمات بل بالخطاب الذي تقوم فيه. ويرجع هذا إلى عدم الفصل بين التشكيلة اللغوية والتشكيلة الخطابية، إذ الأولى تردّ إلى نسق إشاري يتعامل مع جميع أفراد المجتمع، بينما تخترق الثانية مواقع أيديولوجية مختلفة، قد تسمح بخطاب حواري مفتوح، وقد تعطي خطاباً مغلقاً مكتفياً بذاته وقامعاً لكل خطاب آخر. ولذلك، فإن القول بحوارية اللغة، بشكل عام، لايحمل الكثير من المعنى، لأن المعنى لايقوم فيها، بل في تشكيلتها الخطابية، التي تردّ إلى المجتمع والتاريخ.

لاتأتي الكلمة إلا إجابة عن كلمة أخرى، يقول باختين، كما لوكانت الكلمات يستدعي بعضها بعضاً، واضعة الناطقين بها في موقف حواري لايمكن الهروب منه. لكن الكلمات تحمل دلالات تختلف باختلاف المتلفظين بها، مما يجعل الحوار مستحيلاً، رغم تماثل الكلمات وتطابقها. وربما يكون باختين، وهو يحتفل بالمبدأ الحواري لأسباب مختلفة، قد نسي مفهوم السلطة اللغوية، التي لاتبدأ بالبشر وباللغة كنسق إشاري، بل بسلطات اجتماعية أخرى تترجم ذاتها في حقل اللغة. وبسب السلطة اللغوية تفقد الكلمة إمكانيتها الحوارية وتختزل إلى إشارة ذات معنى محدّد ومغلق. يوحي كلام باختين بلغة مثالية، تخترق البشر وتقف فوقهم، لامكان فيها لنص مغلق لأنها تلبي النصوص المفتوحة لا أكثر، ولاموقع فيها لكلمة ملتبسة، لأن الكلمات لاتحتكم إلا لذاتها، وهي شفافة وحوارية على السواء.

ولايختلف الأمر كثيراً في مقولة الضحك الشعبي، التي يرى فيها باختين مصدراً للرواية الأوربية الحديثة. فبقدر ماتشكل رواية ديستويفسكي بؤرة مركزية لرواية متعددة الأصوات، تتسع وتتمدّد لتحتضن كل رواية خارجها، فإن رواية رابليه، وقوامها الضحك الشعبي، تدفع بباختين إلى البحث عن الساخر والهزلي والفكاهي في المواقع الأدبية جميعها، مؤكداً الضحك أصلاً للرواية وصورة أخرى عن تعددية الأصوات. يعثر باختين، لامعاً، على ضالته في موقع معين، ثم يحتفل بما وقع عليه، حين ينقله من موقع خاص به إلى أقاليم تتجاوزه كثيراً. فبعد أن رأى في ديستويفسكي بطلاً للرواية الحديثة، عاد وأضاف إليه، لاحقاً، بطلاً آخر هو رابليه. لكنه وهو يحتفل بالأول في نهاية العشرينات وفي الثاني وفي بداية الأربعينات، جمع الاثنين وعممّهما، جاعلاً الرواية كلها بطلاً حداثياً

غير مسبوق. تقاسم الرواية، مرة أخرى، مصير اللغة المثالية، إذ الحديث يستهل بالرواية وينتهي إلى أسطورة الرواية.

تفضي أسطورة الرواية إلى وضعها خارج الأجناس الأدبية، لتصبح جنساً مفتوحاً غير منجز أبداً، قوامه سيرورة مفتوحة، تمنع عنه التكوّن الكامل والانغلاق. ومع أن الرواية جنس أدبي غريب، يضع داخله منجزات معرفية متعددة، فإنه، حتى وإن تميّز، لايغادر كلياً مسار الأجناس الأدبية والمعرفية الأخرى، فالشعر قدّم، أكثر من مرة، نقده الذاتي الخاص به، منتقلاً من شكل إلى آخر، وموزّعاً ذاته على أكثر من مدرسة شعرية. وتمرد النقد الأدبي على أصوله، منتجاً، بين حين وآخر، معايير جديدة تنزاح عمّا قبلها. وعرفت الرياضيات قطعاً مع أصولها اليونانية القديمة مقترحة، بفضل لوبو تشوفيسكي، مبادئ جديدة. مثلما أحدث أينشتاين قطعاً معرفياً مع من سبقه وقطعت الفيزياء الحديثة مع فيزياء نيوتن. غير أن باختين، المحتفل بالرواية وهو يثني على حوارية اللغة، رأى سيرورة الجنس الأدبي الذي يرتاح إليه، وأسبغ عليه صفات لاتوجد في غيره. إلى أن تحوّل إلى جنس أدبي مضاد، يضيق بالصيغ كلها ويتأبى على التنظير والتأطير. وواقع الأمر، أن الرواية، مثل غيرها، أنجزت أشكالاً وذهبت، بعد انغلاقها، إلى أشكال أخرى، مسوّغة الحديث عن رواية تقليدية ورواية جديدة، وعن رواية أحادية الصوت وأخرى متعددة الأصوات.

أسبغ مبدأ التعميم النظري على الرواية صفات معينة ومنعها عن حقول مغايرة، وأنتج، وهو ينصّب الرواية جنساً أدبياً مضاداً، متطوراً مضطرب الخطى. فالانفتاح اللغوي والثقافي، الذي يفتح للرواية آفاقاً جديدة، يفتح لغير الرواية آفاقاً نظيرة. فمثلما أن تحطّم المركزية اللغوية- الأيديولوجية حرّر الرواية من قيود المراكز المغلقة، فإن تحطّم اللاهوت الكنسي، وقد أخذ مقام علم العلوم، أتاح للمعرفة العلمية أن تستقل بذاتها، وأن تتشخص في معارف كثيرة ومتنوعة، لاتبرهن على صحة القول الديني بل تشرح الوقائع الموضوعية. وهذا الانفتاح هو الذي أملى، أيضاً، تداخل المعارف وإنتاج المعارف المتعددة الأنظمة. فعلم الاجتماع، الذي هو علم حديث، تشجّر في أشكال ذا تسميات كثيرة، مثل: علم الاجتماع الأدبي، وعلم الاجتماع المديني، وعلم الاجتماع الديني... ليس بعيداً عن الفيزياء الحديثة، التي أعطت، في انفتاحها، على العلوم الأخرى، الفيزياء الرياضية والفيزياء الجيولوجية، والفيزياء الكيميائية...

تعامل باختين مع رواية -أصل، قوامها حوارها وحوارها ينفذ في علاقتها جميعاً، كما لو كانت كلاً متجانساً، لافروق بين الراوي والروائي، ولابين الراوي ومخلوقاته الأليفة. ونتيجة كهذه تفتقر إلى الدقة، بسبب الانزياح المستمر بين أيديولوجيا المؤلف والأيديولوجيا الأدبية التي تقول ماتقول، دون أن تنصاع إلى رغبات المؤلف الصادقة ومواقفه الأيديولوجية المعلنة. أكثر من ذلك، إن انزياح قول النص عن قول كاتبه هو شرط وجوده كنص، والذي يصدر عن عملية تحويل أدبية متعددة العناصر، قبل أن ينصاع إلى إرادة المؤلف ومشيئته. وهذا الانزياح، في شروط معينة، هو الذي يفسر دلالة "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني، التي، في تمجيدها للإنسان المدافع عن قضيته بالسلاح، تثني على الإنسان الصهيوني، دون أن تدري وتحلم بفلسطيني نظير يكون، جوهرياً، صهيونياً مقلوباً لا أكثر، فالرواية، رغم حواريتها المفترضة، لاتفصل بين الصوت الفلسطيني والصوت الصهيوني، بل تفرض، مفتونة بانتصار العدو، الصوت الصهيوني صوتاً مهيمناً. ولايخطئ القارئ، وهو يقرأ روايات المبدع

الراحل جبرا إبراهيم جبرا، صوت المؤلف وهو يملي مايقول على الأصوات الأخرى، بعد أن تركها في الأرض وألقى عليها من السماء، الكلمات التي يريدها. وينطبق القول على حيدر حيدر، الذي ندد تنديداً نبيلاً وعالي الصوت بكل مايستتبت الاستبداد المتكاثر في روايته "...وليمة لأعشاب البحر". غير أن هتك الاستبداد المتعدد الوجوه، وهو ماسعى إليه المؤلف بشجاعة قصوى، لم يمنعه عن تلقين شخصياته طريقته في الكلام. مانعاً عنها كلامها المستقل، الذي هو شرط وجودها.

أشياء كثيرة من رومانسية المعرفة تتسلل إلى كلام ذلك الباحث المتوّحد، الذي أراد، في عزلته الباردة، أن يكتب كتاباً عن الديمقراطية ولايستطيع، فأملى عن الرواية القول الذي تتحملّه، والقول الذي له مجال آخر، ليس هو الرواية بالضرورة.

الرواية وحوار الثقافات اللامتكافئ

يقرن باختين بين نهوض الرواية الحديثة وميلاد عالم جديد تنفتح فيه لغات متعددة الجنسيات على بعضها، عالم يقصّر المسافات بين المجتمعات المتغايرة، ويطوي صفحة زمن كانت اللغات القومية فيه تتجاوز ولا تتفاعل، تكتفي بذاتها ولاتحاور غيرها لأنها لاتستطيع أن تحاور ذاتها. غير أنه، وهو يطري تبادلية الإضاءة بين اللغات، ينسى الشروط التي استولدت العالم الجديد، التي أقصت الحوار المرغوب، مرتكنة إلى وسائل تحرق البشر وتدك جدران اللغات المهزومة. فالعالم وحدّته مدافع الرأسمالية الأوربية المنتصرة، على مبعدة شاسعة من جمالية الحوار وتبادلية الإنارة بين اللغات الإنسانية.

تفترض تبادلية الإضاءة والحوار بين اللغات المختلفة تبادلية الاعتراف فيما بينها، كما الاعتراف المتبادل بأن الحوار ممكن بين لغات متساوية بسبب تساوي البشر الذين ينطقون بها. وشرط المساواة يدّكه الاستعمار قبل أن يصل إليه، مشتقاً الحوار المرغوب من السيطرة المتحقّقة، أي جاعلاً من الإخضاع شرط كل تبادل لغوي. ولذلك لن تكون وظيفة التبادل اللغوي إلا ملحقاً شاحباً لوظيفة أخرى أكثر أهمية وأكبر قدراً هي: تمكين السيطرة الاستعمارية. وماجانب عبد الله النديم، الثوري المصري الذي يثير العجب، الصواب حين أكدّ، ومنذ بداية ثمانينات القرن الماضي، أن اللغة هوية، وأن "غزو الألفاظ الأجنبية يسير مع غزو المنتجات الأجنبية على أسواقنا. مدمراً لحرفنا ومسكننا، وأنماط حياتنا وعاداتنا"(52). فاللغة هي الفكر، وغزو لغة لأخرى غزو لفكر الناطق بها، قبل أن يكون إعلاناً عن غزو أكبر وأكثر شراسة، يعتقل البشر قبل أن يطلق الرصاص على لغتهم.

لاأحد يماري بأن انفتاح الثقافات على بعضها يفتح لها آفاقاً إيجابية ويخصبها بروافد لامتوقعة لكن الانفتاح على ثقافات ولغات مغايرة، لايحمل الخصب والإثراء إلا في شروط المساواة والحوار المتكافئ، أي أن استقلال الشعوب بمقدراتها شرط كل انفتاح صحيح. ولعل علاقة اللغة الأجنبية بالاستقلال هي التي أملت على المجتمع المصري، في الستينات، أن: "يعطي أهمية أقل لمعرفة ثقافة ولغة أجنبية، كانت المعركة الثورية من أجل الاستقلال تعبّر عن نفسها أيضاً على المستوى الثقافي، عبر احتقار لكل ماكان يذكّر بثقافة المستعمرين السابقين، إلى درجة أن بعض تلاميذ المدرسة اليسوعية كانوا يتجنبون الإعلان عن معرفتهم للغة أجنبية"(53). كان التنكّر للغة الأجنبية نزوعاً إلى

تأكيد الاستقلال، بعيداً البعد كله عن مديح الجهل وازدراء الثقافة، ذلك أن وعي الاستقلال شرط اكتشاف الثقافة والإقبال عليها. وفي غياب هذا الشرط تظل اللغة الأجنبية حاضرة، وقد يتكاثر المندفعون إليها، سعياً وراء تميز اجتماعي أو امتلاكاً لأداة ضرورية يحتاجها رجال الأعمال، أو تعبيراً عن استلاب مأفون، دون أن تحضر قط كقناة معرفية أو قناة تفضي إلى ألوان جديدة من المعرفة.

يتحدث عبد الله النديم في العدد الثاني من "التنكيت والتبكيت"، الذي صدر في 1881/6/6 عن الهوية واللغوية في مقالة عنوانها: "إضاعة اللغة تسليم للذات"، محاوراً شبلي شميل، الذي رأى في اللغة أداة توصيل محايدة. يفصح عنوان المقالة عن مقاصدها، ويقرّر أن من أضاع ذاته لايكتب روايتها، بل يكتب رواية أخرى بلغة أخرى، مبدداً دلالة اللغة والرواية في آن. وسيتحدث محمد المويلحي، وبعد سنوات قليلة، عن دور اللغة الأجنبية في تأمين شروط التبعية، لأن لغة المسيطر تعيد إنتاج السيطرة، حتى لو تخفّفت من المفردات السياسية واكتفت ببلاغة شكسبير الساحرة.

وواقع الأمر، أن اللغات القومية، في البلدان التي أخضعها الاستعمار، لم تخرج من زمنها الضيّق المفترض لتلتحق، محروسة بالحوار، بتاريخ إنساني عريض وحقيقي، بل أخرجت من تاريخها الخاص لتقع في مكان آخر، يسلبها تاريخها ويعزلها عن التاريخ كله. ولهذا، فإن لغات الشعوب الخاضعة لاتغتني بحوار اللغات الأجنبية المسيطرة، ولا تغتني أكثر وهي ملتفة حول ذاتها سعياً وراء نقاء مستحيل. تتجّدد لغة الإنسان المهزوم حين تحاور الشرط الذي أنتج هزيمتها والشرط الآخر الذي وضع أمامها لغة منتصرة. وفي وضع كهذا، فإن تجدّد اللغة القومية يعكس حواراً قوامه المساواة، أي يعكس مقاومة الحوار الزائف من أجل حوار بديل. وهو مافعله محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام"، حين حاور لغته القومية ولغة المستعمر، من وجهة نظر الزمن المعيش، ليقرأ في لغته تاريخها الاجتماعي ويقرأ في لغة الآخر الأسباب التي خلقت انتصاره. وفي هذا الموقف، المرتكن إلى وعي تاريخي، انفتح على ثقافة مستعمره، وانفتح أكثر على هويته في شكلها اللغوي، مدركاً معنى التاريخ ومعنى اللغة المحنّطة التي خلّفها التاريخ وراءه، ومدركاً أيضاً شروط تجديد الهوية اللغوية.

تعامل عبد الله النديم ومحمد المويلحي وحافظ إبراهيم، في زمن السيطرة الاستعمارية الأولى، مع اللغة كهوية قومية، فتعلّموا قواعدها وسبروا أغوارها وتعرفوا على تفاصيلها، واعين أن معرفة لغة الآخر ترى في معرفة لغة الذات شرطاً ضرورياً لها. وقد تناتج هاجس اللغة –الهوية في كتابات لاحقة، وهو مافعله إميل حبيبي وجمال الغيطاني، إذا الأول محاصر في وجوده ومهدّد في ثقافته، وإذ الثاني يقاوم هشاشة الحاضر بعبق الماضي ومناجاة أطيافه. وإذا كان الغيطاني قد عطف محنة زمانه على لغة ولد فيها، فإن كاتب ياسين عاش محنة مغايرة، حين أُجبر أن يكتب بلغة لاتنتمي إلى موروثه، فكتب ماكتب في "منفى داخلي"، كما كان يقول، دفع إليه دفعاً، دون قصد منه أو رغبة(54).

يفيض الاغتراب اللغوي عن الأديب العربي، ويلمس كل من وقعت عليه السيطرة الاستعمارية. يقول نفوجي واثنغو في كتابه: "تصفية استعمار العقل": "ليس بالإمكان مناقشة لغة الأدب الإغريقي مناقشة جدية خارج سياق تلك القوى الاجتماعية التي جعلت هذه اللغة قضية تتطلّب انتباهنا، ومشكلة تطالب بحل لها"(55). يشير الكاتب، الذي حمل اسم جيمس نجوجي حتى دراسته الجامعية، إلى

سياق القوى السياسية التابعة، التي تفرز مواقعها وهي تهمّش اللغة القومية وتخلق أرواحاً هجينة. ومع أن نجوجي ليس من الذين يؤمنون بالحلول الفردية، فقد آثر أن يجد "حلاً جدياً" على طريقته. فإضافة إلى تنكره للاسم الأول الذي عرف به، وهو جيمس، واستعادته لاسم "أصلي" بديلاً عن اسم يذكّر بـ "المدارس التبشيرية"، رفض لاحقاً أن يتابع كتابة روايته باللغة الإنجليزية، التي تعلّم على الكتابة بها، راجعاً إلى قارئه القومي ولغته القومية. وسواء كان اختيار نفوجي رومانسياً أم عنواناً للصواب، فإنه في تمرده يذهب إلى هويته، عازفاً عن التسكع أمام حانات "العالمية" أو أكاديمياتها الغاوية.

وفي النهاية، فإن اللغة الروائية، في شروط السيطرة والإخضاع، لاتعكس الحوار مع لغة غازية، بل تعكس استعصاء الحوار وتهافت شروطه، منتظرة شرطاً بديلاً، لم يهجس به باختين، الذي لم ترَ لجنة التحكيم في رسالته عن رابليه، في عام 1946، إنجازاً علمياً جديراً بالتقدير.

❑❑

❑ مراجع الدراسة...

1-باختين: الكلمة في الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص:.7

2-المرجع السابق، ص:.8

3- المرجع السابق: ص.29

4- La Pensee No: 215, 1980, P:39.

5- M.Baktine: Le marxisme et la philosophie du langage. Paris, les editions de minuit, 1977, P:31.

6-المرجع السابق، ص:.102

7-الكلمة في الرواية، ص.33

8-Le marxisme... P: 112.

9-ibid. P:38.

10-ibid. p: 137.

11- ibid. p:123.

12- ibid. p:138.

13- ibid. p:129.

14-الكلمة في الرواية، ص.52

15-المرجع السابق، ص54.

16-المرجع السابق، ص.54

17-المرجع السابق، ص.54

18-المرجع السابق، ص.61

19-M. Bakhtine: Esthetique et theorie du roman gallimard, 1978, P:305.

20- ibid. p:151.

21-الكلمة في الرواية، ص.21

22- M.Bakhtine: La poetique de Dostoievski. seuil, Paris, 1970, P:33.

23- ibid. p:33.

24-J.Kristeva: rechreches pour une semanalyse seuil, Paris, 1969, P:149.

25-Esthe ʻtique... P:441-449.

26- Esthe ʻtique... P446.

27- ibid. p:446.

28- ibid. p475.

29-الكلمة في الرواية ص: .243

30-باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص:.67

31-Esthetique.... P:17.

32-M.Bakhtine: L ʻoeuvre de fransois rablais gallimard, 1970, P:449.

33-La poetique... P: 19.

34-الكلمة في الرواية: ص.257

35-L ʻoeuvre.... P:449.

36- ibid. p100.

37- ibid. p125.

38-الكلمة في الرواية، ص.253

39-rabelais.... P:28.

40-F. Gadet. M.Pecheux: La lanque intuovable Paris, Maspero, 1981, P:236.

41-ت. تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1996، ص:.70

42-المرجع السابق،

43-تودوروف.. ص:.42

44-تودوروف... ص:42.

45-T.Todorov: Bakhtine, Le Principe dialogique sevil, Paris, 1981, P:27.

46-م.باختين: الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم محمد براءة، دار الأمان- الرباط، 1987، ص:115-.153

47-المرجع السابق.

48-المرجع السابق.

49-باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية: ص:.105

50-الخطاب الروائي: ص.131

51-الخطاب الروائي: ص.147

52-عبد الله النديم: الأستاذ: دار كتبخانة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1985، الجزء الأول: ص.469

53-قضايا شهادات، خريف 1991، دراسة أمينة رشيد، ص:158-.169

54-المرجع السابق، ص:.167

55-نفوجي واثنقو، تصفية استعمار العقل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص:23.

❑❑❑

عالم النظرية الأدبية الحديثة

من علم اجتماعيّ
إلى صوفيّة نصّية وبالعكس (1)

ليونارد جاكســـون

■ ترجمـــة: ثائر ديب ■

1- أسس النظرية الحديثة
لدى ماركس وفرويد وسوسور
وبؤس النموذج البنيوي

غريب أمر النظرية الأدبية الحديثة. فلو انطلقنا من المعايير التي تُطَبّق في العادة على النظريات العلمية والفلسفية، لكان ما ننتظره من النظريات الأدبية هو أن تكون محاولاتٍ توضح الكيفية التي تعمل بها القصائد والمسرحيات والقصص، فتبيّن لماذا تمتلك هذه الأعمال ما تمتلكه من بنىً ألسنية معينة، وما هي الآثار النفسانية التي تخلّفها، وما علاقتها بالمجتمع وبالتاريخ، كلّ ذلك في إطار من النقاش العقلاني العاديّ الذي يرمي إلى إضفاء نوع من التماسك الداخلي على هذه النظريات ونوع من الانسجام مع الوقائع والأدلّة. والمدهش، بالنسبة لي على الأقلّ، أن كثيراً من النظريات الحديثة ليست كذلك، فهي لا توضح شيئاً ولا تضفي معنىً على شيء. وبعبارة مهذّبة أكثر، فإنّ كثيراً منها لا يعدو أن يكون مرتعاً لمفارقات واعية مقصودة تهدف إلى تحاشي التفسيرات الاختزالية والميكانيكية، كما تبدو غريبة كلّ الغرابة لدى مقارنتها بعلم النفس مثلاً، أو بالألسنية أو المنطق، فما بالك بالكيمياء أو الفيزياء. بل إنها تُطْلق في بعض الأحيان سهام انتقاداتها الجذرية في وجه هذه العلوم ذاتها وفي وجه الإطار العقلاني الذي تصدر عنه، وترى في هذه العقلانية تعبيراً عن الرأسمالية الغربية، أو الميتافيزيقا الغربية، أو عن اسم الأب والبطريركية. وهكذا تصبح النظرية الأدبية ضرباً من ميتافيزيقا بديلة، أو بديلاً للميتافيزيقا، أو نوعاً من أيديولوجيا معارضة، وهذا هو السبب في شعبيتها الواسعة.

والحقّ أنّ من الممكن لنا أن نتتبّع كيف تطورت هذه النظرية عن طريق نوعٍ من إعادة القراءة

الفلسفية لكل من الماركسية والتحليل النفسي والبنيوية. كما يمكن أيضاً أن نناقش بعض المزاعم التي تطلقها، ونتساءل ما إذا كانت قادرةً على وصف الأدب (أو الميتافيزيقا) على نحوٍ أفضل مما تقوم به النظريات الواقعية، المادية، القائمة على الحسّ المشترك أو السليم.

وأنا أعلم، بالطبع، أن معظم النظريات تجيب على هذا السؤال الأخير بالإيجاب. كما أعلم أنّ ما تتّسم به النظرية الحديثة من تعقيد فلسفيّ، يتأتى لها من الاتّكاء على نيتشه وهيدغر وديريدا، يُرى على أنه واحداً من موجبات الاحترام الكبرى التي تتمتّع بها. ولو عقدنا مقارنةً بين الإطار المفهوميّ لدى الناقد التقليدي والإطار المفهومي لدى المنظّرين المحدثين لَبَدا الإطار الأول نياندرتالياً*، ومجرد مجموعة من الحشرجات الانفعالية المتوارثة. وهذا هو السبب في أنّ المنظّرين المحدثين لا يبدون كثيراً من الاهتمام بما يطلقه النقّاد التقليديون من اعتراضات حماسية، فما الفائدة من دحض الحشرجة أو تفنيدها؟ غير أنني أرى أنّ النقد الأدبي التقليدي هو نظرية واقعية ومادية رصينة، في حين أنّ كثيراً من النظرية النصّية الحديثة ليس سوى ضَرْبٍ من الصوفية المثالية التي تهدف إلى القفز فوق الإشكالات الجدّية المطروحة في الفكر والسياسة.

ولو عبّرتُ عن موقفي باختصار وتحيّز لقلت: إنّ النظرية الأدبية الحديثة التي أقصدها قد تطورت في فرنسا في خمسينيات وستينيات القرن العشرين من خلال إعادة التفكير بمقولات كارل ماركس وسيغموند فرويد وفرديناندو وسوسور وأصبحت نوعاً من الإيديولوجيا لدى جماعة من المثقفين الهامشيين الواقعين في مكان ما بين حزبٍ شيوعي ضخم وبرجوازية أشدّ ضخامة. كما تطورت هذه النظرية أيضاً في ظل التأثير الفكري الذي مارسته الفلسفة الفرنسية التي عنيت بالذّات، حيث اتكأت هذه النظرية على أفكار هوسرل وهيدغر وتنازعت مع أفكار ميرلوبونتي وسارتر. وقد استطاعت تحت اسم "البنيوية" المحدود والمضلِّل أن تعقب الوجودية لفترة وجيزة فظهرت بوصفها مجموعة من الفلسفات الشعبية، ليعقبها بعد انهيار النموذج البنيوي حوالي العام 1967 تشكيلة من "ما بعد البنيويات" التي تمّ تصديرها إلى المثقفين الهامشيين والمنعزلين في أربع أصقاع الأرض. وهنا بالضبط تكمن أسباب سخطنا واستيائنا الراهنين.

لا شكّ أنّ هذا العرض الموجز يُفْرِط في تبسيط مجريات الأمور وما تشتمل عليه من تنوّع وتعقيد. وكلمة "تطورتْ" التي استخدمتها في الفقرة السابقة هي أوهى بكثير من أن تلتقط عملية التحويل الخلاّق التي قُلِبَ من خلالها ماركس وفرويد وسوسور إلى نقيضهم. فالمنظر اليساريّ الحديث أَمْيَل: إلى التأثر بميشيل فوكو– وبالتالي بنيتشه– منه بكارل ماركس؛ فهو أشدّ اهتماماً بتنظير الطريقة التي تنتج بها "القوة" "معرفةً" منه بالصراع الطبقي وتأثير الاقتصاد.

واللاكانيّ الحديث بعيد كلّ البعد عن روحيّة التوجّه العلمي، الميكانيكي، البيولوجي لدى فرويد، على الرغم من تلك المدرسيّة الزائدة التي يبديها في استخدامه مقالات فرويد الأصلية. أما سوسور الحقيقي فقد اختفى تماماً خلف فيلسوف اللغة المثالي وأُعيد بناؤه بحيث يخدم الأغراض التي وضعتها جماعة Tel Quel وجاك ديريدا نصب أعينهم.

---

* *نسبةً إلى وادي نياندرتال قرب دوسيلدورف في ألمانيا حيث وُجِدَت بقايا هيكل عظمي لإنسان قديم كان يعيش في الكهوف.*

بيد أن هذه الأصول العظيمة لم تتراجع إلى الخلف وتصبح من الماضي على الرغم من عملية التحويل التي خضعت لها. وإحدى السمات التي ميّزت النظرية الحديثة أنّ المسهمين الأساسيين فيها، مثل جاك لا كان في التحليل النفسي، ولوي ألتوسر في الماركسية، وجاك ديريدا في اللا– نظرية النصّية، قد نزعوا إلى الاكتفاء بكونهم شرّاحاً ومعلّقين. فأعادوا قراءة النصوص المقدسة بدلاً من أن ينقضوها وظلّت المقولات الأصلية للماركسية والتحليل النفسي والألسنية تطلّ برأسها من النظريات الحديثة لتقلب استنتاجاتنا رأساً على عقب. وظلّت أشباح ماركس وفرويد وسوسورترتاد النظرية الحديثة قائلةً: "لم أقصد هذا أبداً!" وحين يصف منظّر حديث نفسه بأنه ماديّ، يصرخ شبح ماركس حانقاً: "كنت أتحدث عن الاقتصاد.

وحين يقدّم لاكاني حديث عَرْضَاً للتحليل النفسي، يعبّر شبح فرويد عن احتجاجه قائلاً: "هذا هَذْرٌ لا علاقة له بالعلم". وكلما قرأتُ كتاب ديريدا في علم الكتابة، أسمع شبح سوسور وهو يصرخ: "أنت كاذب!"

لقد وطّدت عزمي على تقديم نوع من الدفاع عن كلّ من ماركس وفرويد وسوسور ضد أتباعهم المحدثين. فنظريات هؤلاء الثلاثة لها فضائلها العظيمة، على الرغم من عيوبها الكبيرة، ولا يمكن لنا أن نستغني عنها إذا ما أردنا أن نقيم نظرية أدبية قادرة على التفسير حقّاً. غير أنّ هذه الفضائل قد أُهْدِرَتْ في سياق تطور النظرية الأدبية الحديثة وبُنِيَ على العيوب ونقاط الضعف. وكان ذلك عاقبةً لإهدار النظرية الأدبية الحديثة ذلك الهدف المتمثّل في تقديم تفسيرات وشروح لكيفية عمل الأدب والاستعاضة عن ذلك بمطامح إيديولوجية عريضة وغائمة ورافضة، وبانتقادات للرأسمالية والميتافيزيقا الغربية وللبطريركية وإمكانية القراءة ذاتها. فالنظرية الأدبية تسحب البساط من تحت أقدامنا في كلّ مجال من مجالات الحياة، فتجعلنا نحسّ إحساساً مدوّخاً بل ولذيذاً حين نعتاد عليه، غير أنها لا تفسّر شيئاً.

لقد تقاسم كلّ من ماركس وفرويد وسوسور شيئاً مهمّاً هو اعتقاد ثلاثتهم أنهم علميون. فماركس كان يرى أنه قد وضع أساساً علمياً للاشتراكية؛ وكان فرويد يرى أنه قد فعل الشيء ذاته بالنسبة لعلم النفس؛ أمّا سوسور فحاول أن يضع أساساً علمياً لدراسة الدواليل* بوجهٍ أعمّ. وهذا المقصد العلمي هو الشيء الأساسي الذي ضاع في سياق تطور النظرية الحديثة انطلاقاً من أعمال هؤلاء المفكّرين الثلاثة، وكان ذلك حوالي العام 1967.

وبدا كما لو أنّ من المتّفق عليه أننا يجب أن نتخّلى عن كلّ أمل بقيام نظريات علمية في الثقافة، وكذلك عن أية محاولة ترمي إلى تحقيق ذلك. ومع أنّ أحداً لم يقدّم أسساً ومبررات كافية لوجهة النظر هذه، إلا أنها نبعْت بصورة تكاد أن تكون طبيعية من أهداف "ثورية" أو علاجية معينة،

---

* *الدواليل، جمع دالول Sign. فبخلاف ما هو شائع، لم أضع مقابل Sign الإنجليزية كلمة "علامة" أو "إشارة"، بل تعاملت معها ومع اشتقاقاتها على النحو التالي: Sign دالول، فهي كما تقول النظرية الألسنية اجتماع دالّ Signifire ومدلول Signified، أما Significance و Signification فهما دلالة وتدليل على التوالي. وكلّ ذلك في محاولة للمحافظة على الجذر المشترك بين هذه الكلمات، وللاحتفاظ بكلمة "علامة" كمقابل للكلمة الإنجليزية Mark.*

أو من سيادة فلسفات معينة، كفلسفة هيدغر على سبيل المثال. ولقد عبّر وولتر بايميل عن ذلك تعبيراً محكماً في كتابه مارتن هيدغر(2)، حيث قال: "ربما كان من الأسلم أن نحتفظ بمصطلح "التفسير" للإشارة إلى النشاط الرامي إلى التقاط السيرورات الطبيعية وفهمها". فهو يعترض من حيث المبدأ على فكرة وجود نظرية تفسيرية تُسْتَخْدَم في مجال الكائنات البشرية؛ وهو اعتراض لا يخلو منه كثير من الأعمال الحديثة وغالباً ما يُعَبَّر عنه على مستوى نظري رفيع . أما من جهتي، فإنني أجده اعتراضاً خرافياً في جوهره، وبقيّة باقية من رؤية للعالم سابقة على العلم.

وافتراضي هنا هو أنّ من بين ما نريد للنظرية الأدبية أن تقوم به هو أن تقدم لنا تفسيرات علمية للأدب بوصفه ظاهرة من ظواهر هذا العالم، وألا تكون هذه التفسيرات عراقيل تقف في وجه فهمنا الأعمال الأدبية بل تساعدنا على ذلك حقّاً. وأنا لا أعتبر أن هذا الأمر حاصل علمياً فآخذه بوصفه مسلّمة أو بداهة، بل أساجل في ذلك وأنقد، كما أساجل أيضاً بشأن عناصر أساسية معينة في أعمال ماركس وفرويد وسوسور معتبراً أنها تلعب دوراً جوهرياً في التفسير الثقافي، وإنْ يكن بشكل متغيّر وعصري، فلا نستطيع العمل من دونها.

والعنصر الأساسي في نظرية ماركس، كما أرى، هو ماديته التاريخية؛ أي تلك اللوحة التي رسمها للمجتمع البشري بوصفه قائماً على قوى وعلاقات الإنتاج، أي على الكيفية التي يتمّ بها إنتاج الأشياء المادية ومَنْ يتحكّم بذلك ويسيطر عليه. وهذا ما يفضي بنا إلى رؤية الثقافة الرفيعة بوصفها انعكاساً للسيرورات الاقتصادية، وجزءاً مكمّلاً لها في الوقت ذاته، كما يسوقنا إلى تحليل النتاجات الثقافية تبعاً للضوء الذي تلقيه على هذه السيرورات. وقناعتي أنّ من غير الممكن العمل من دون هذا الأسلوب في التفسير والأسلوب الذي يلائمه في التحليل. فنحن بحاجة إلى نظرية ماركس المادية التاريخية حتى لو رفضنا وجهات نظره في الثورة ورأينا فيها ضرباً من الهراء الرومانسي. (ولقد صار أمراً نمطياً مألوفاً أن يكون اليسار بعيداً عن هذه المادية التاريخية، محتفظاً بعاطفة لا أساس لها تجاه لغة الثورات الخيالية. و"الماديّ" الحديث هي في الغالب شخص يعتقد أنّ الصراع الطبقي هو صراع من أجل التحكّم بإنتاج معاني جديدة للنصوص الأدبية. وهو أمر يمكن استقصاؤه في مجلد كامل عنوانه نزع مادية كارل ماركس.

والعنصر الأساسي في النظرية الفرويدية هو تبيانها آثار اللاوعي الدينامية؛ أي الطريقة التي تنبثق بها السيرورات المكبوتة في اللاوعي وقد تحولت وارتدت أشكالاً تتراوح بين العصاب والهفوات والأحلام. ويمكن لهذا العنصر الأساسي في نظرية فرويد أن يفضي بنا إلى تفسير الإنتاج الأدبي والاستجابة الأدبية بوصفهما نتاجات لسيرورات مشابهة. ومع أنّ هذا التطبيع يقع بين أقدم التطبيقات الأدبية لهذه النظرية، إلا أنه يبدو لي ضرورياً تماماً إنْ كنا نبحث عن تفسيرات علمية للظواهر الثقافية.

لابدّ أن بعض النقّاد سيردّون على مثل هذا الكلام قائلين: "إنّ التفسير العلمي لا يهمّنا في شيء، فهو تفسير اختزالي وجاف، وما يهمّنا هو التأويلات التي يمكن أن تخضع لها النصوص، فهي خصبة ومثيرة وغايتنا هي غاية تأويلية وليست علمية". غير أنّ هذا الردّ قاصر لا يفي بالغرض. فنحن لا نجد لدى ماركس، أو فرويد، أي تضارب بين البحث عن التفسير والبحث عن التحليل الثقافي أو النّصي، بل نجد، على العكس، أنّ هذين النوعين من البحث يعزّز واحدهما الآخر، فوجود

تفسير الإنتاج الأدبي في علاقته بالسيرورات اللاواعية هو ما يبرر لنا تحليل أعمال معينة من حيث محتوياتها اللاواعية.

غير أنّ الميل السائد اليوم هو إلى الابتعاد عن التحليل النفسي العلمي باتجاه نمط إنسانويّ، أو ظاهراتيّ، أو وجوديّ، أو لاكانيّ. والنّقاد المحدثون لا يرون أن فرويداً ولاكان يقدّمان نظريات تفسيرية، بل مجرد نصوص توضع قبالة النصوص الأدبية وبالتعارض معها، الأمر الذي يدفع المرء إلى طرح السؤال: "ما الهدف النظري الذي نتوخّاه من وضع مجموعة اعتباطية من النصوص، التي حدث أنّ فرويد كان قد كتبها، قبالة مجموعة اعتباطية من النصوص التي حدث أنْ دعوناها أدباً؟" يبدو أنّ الهدف هو مقارعة فكرة "النظرية ذاتها في هذا الميدان، وهو أمر يمكن تفحّصه في مجلد آخر عنوانه نزع علمية فرويد.

أما العنصر الأساسي في نظرية سوسور فهو تصوره اللغة بوصفها نظاماً بنيوياً يشكّل أساساً لكلّ استخدام لغويّ، أو لكلّ كلام، سواء كان نطقاً أم كتابة. وثمّة عنصر ثانٍ هو العلاقة الاعتباطية في جوهرها بين أصوات اللغة والمفاهيم التي تعبّر عنها هذه الأصوات (أي واقعة عدم وجود ما هو خنزيري في كلمة "خنزير"، على سبيل المثال). وهذا ما يدعوه سوسور "اعتباطية الدالول". فضلاً عن عناصر أخرى تشتمل على التمييز بين الدراسة التاريخية (أو التزّمنية) للّغة وتبدّلها والدراسة (التزامنية) لبنيتها الداخلية في لحظة محددة؛ والتمييز بين المحور التركيبي للّغة، وهو المحور الذي تتمّ بواسطته سَلْسَلَةُ الدواليل مع بعضها بعضاً، وما يدعوه سوسور محور التداعي، الذي يستدعي بواسطته كلّ دالول دواليلُ أخرى كثيرة ليست حاضرة؛ والتمييز بين نظاميّ التقابل بين الأصوات والتقابل بين المفاهيم، الأمر الذي يساعد على الحدّ من اعتباطية الدالول. ولقد مارس هذا النموذج السوسوري في دراسة اللغة تأثيراً هائلاً على ألسنية النصف الأول من القرن العشرين، وظلّ يمارس بعض التأثير حتى منتصف الخمسينيات، حين أفسحت النماذج البنيوية في المكان لقواعد شومسكي التوليدية.

ومن الواضح الآن، بل ومنذ الأربعينيات بالنسبة لجاكوبسون، أنّ هنالك نقاط ضعف جوهرية في نموذج اللغة السوسوري؛ وهي نقاط ضعف من الشدّة بما يكفي للقول، بمجرد إلقاء نظرة سريعة على ذلك النموذج، إنه عاجز منطقياً عن تقديم نظرية وافية في اللغات البشرية. وأنا أدعو هذا النوع من نقاط الضعف الجوهرية "بؤساً منطقياً". وهذا البؤس المنطقي هو الذي جعل من المستحيل على نموذج اللغة أن يفي بالغرض في الميادين الأخرى، كالأنثروبولوجيا، والتحليل النفسي، وغيرهما من الميادين التي تمّ استخدام هذا النموذج فيها وخاصةً في فرنسا. وتتمثّل نقاط الضعف هذه في أن النموذج السوسوريّ لا يشتمل على تصورٍ وافٍ للتركيب؛ وفي أنّ فكرته عن المقولة الأساسية في هذا النموذج، وهي الدالول، فكرة مضطربة ومشوّشة؛ والأهم من كلّ هذا هو تصور هذا النموذج بوصفه "نظاماً من التقابلات المحضة دون أية حدود ثابتة"، فلا يكون لدالّ معين، كالصوت "Cat"، أي معنى إلا بتقابله مع دوال أخرى، كالصوت "dog".

وكأننا نشطر حقلاً مفهومياً مبهماً من الـ Cogs إلى Cats و dogs، إذْ نملك دوالّ له. ولا شك أنّ هذه النظرية تبدو جذابةً لدى البعض، غير أنّ من السهل أن نبيّن أنها مستحيلة منطقياً بالنسبة لأي نظام عملي من أنظمة الدواليل.

كما يمكن أن نبيّن أنّ النموذج البنيوي لا يستطيع أن يقدّم على مستوى التركيب تعليلاً للعلاقة بين الجمل المبنيّة للمعلوم والجمل المبنية للمجهول، أو للعلاقة بين صيغ الاستفهام والإجابات الموافقة لها؛ وهو لا يستطيع على المستوى الدلاليّ أن يقدّم تعليلاً لمعنى كلمات بسيطة مثل "aunte" و"uncle". وأنا أدعو هذا القصور "بؤس النظرية البنيوية المنطقي"، أو "بؤس البنيوية"" باختصار. والحقيقة أنّ منظّري الأدب الراديكاليين قد نزعوا إلى رفض الأجزاء الأساسية الضرورية في النظرية البنيوية، كالتمييز بين اللسان والكلام، وحاولوا البناء على عناصر يسهل إثبات فسادها، كفكرة اللغة بوصفها نظاماً من التقابلات المحضة، كما وضعوا تحت طائلة الشك الفكرة الأساسية لدى سوسور والتي مفادها وجود "علم" للّغة.

2- تطور الحركة البنيوية وأفولها

ما أحاول أن أبيّنه هو أنّ البنيوية كانت استراتيجية بحث عقلاني، لكنها تصدّعت وفقدت ميزتها هذه بسبب قصوراتها وعيوبها المنطقية المتعلّقة بنموذج اللغة البنيوي، فما أدعوه "بؤس البنيوية" جعلها عاجزة في النهاية عن تقديم وصفٍ وافٍ للغة البشرية، فما بالك بتقديم نموذجٍ وافٍ للعلوم الإنسانية أو النظرية الأدبية. هذا في حين أنّ نموذجاً شكلياً وافياً، كالنموذج التوليدي– التحويلي في اللغة، أو نموذجاً شكلياً أكثر ملاءمة للمجتمع أو العقل، قد يكون مفيداً حقّاً. غير أنني لا أريد هنا أن أطلق أحكاماً أية أحكام. وآخر ما أريد أن أفعله هو أن أتوصّل إلى استنتاجات معينة من عدم قابلية البرنامج البنيوي أو النظريات العلمية (القائمة) في الثقافة للتطبيق.

ومن جهة أخرى، فإنّ ما بعد البنيويات العديدة لم تَخْلُ يوماً من عناصر من اللاعقلانية، والتناقض الفاقع، والصوفية النصّية، والمثالية الألسنية، واليسارية الطفولية بالمعنى اللينيني لهذه العبارة*، مع أن ذلك كله لا يشكل سوى وجه واحد وحسب من أوجه قصتها. كما أنّ بؤس النموذج اللغوي الذي تتبنّاه في بعض الأحيان ليس سوى الأقلّ من بين عيوبها. ولذا فإنّ انتقادي لكلّ من البنيوية وما بعد البنيويات العديدة يقوم على أسس مختلفة؛ إذْ أرى أن الأولى يمكن إصلاحها وتحويلها إلى برنامج بحث عملي، في حين تبقى الثانية مجرد إيماءات فلسفية محضة.

إن أول غاية أتوّخاها هي أن أناقش التيار الفكري الذي انطلق من سوسور، أي تلك الحركة التي يمكن أن نطلق عليها اسم البنيوية السيميولوجية، حيث يمكن أن نعرّف البنيوية هنا بأنها محاولة تطبيق نموذج اللغة البنيوية قدّمه سوسور وآخرون في بداية القرن العشرين على العلوم الإنسانية بوجه عام. أما السيميولوجيا، أو السيميائية، فهي علم الدواليل المُفْتَرَض الذي يمكن أن يطال من حيث المبدأ كامل الثقافة الإنسانية، بقدر ما تُرَى هذه الأخيرة. على أنها قائمة على تبادل المعاني. والحقّ أنّ ما من تطابق بين البنيوية والسيميولوجيا؛ فمن الممكن أن تقوم نظرية للدواليل على غير نموذج اللغة البنيويّ. إلا أنّ البنيوية والسيميولوجي تشابكتا، ولذا كان من المناسب أن نطلق اسم البنيوية السيميولوجية على علم الدواليل المرتكز على نموذج اللغة البنيوي الذي يشكّل موضوعنا

* *إشارة إلى اليساروية التي انتقدها لينين في كتابه "اليسارية الطفولية مرض في الشيوعية".*

الأساسي هنا.

وما أخشاه هو أنّ تعليم سوسور في العديد من أقسام الأدب اليوم لا يمكن التعويل عليه. فنصّ سوسور الأصلي محاضرات في الألسنية العامة لا يُقْرأ في الغالب، سواء بالفرنسية أو الإنجليزية (فما بالك بالعربية –م–)، أمّا المصادر الثانوية المستخدمة فتعود إلى مواقف سوسور حوالي عام 1910، وهي عملياً مواقف تمّ اختراعها في باريس في خمسينيات وستينيات القرن العشرين. ومعنى ذلك أننا أمام عملية تشويه لتاريخ الأفكار. وسبب ذلك، كما أرى، هو العداء المستحكم تجاه علم الألسنية ذاته وتجاه أية مقاربة للّغة علمية أو تجريبية. وهو موقف يمكن أن نجده لدى عدد كبير من النقّاد يتراوحون من أتباع ليفيس وحتى ما بعد الماركسيين، ممن يفضلون تناول اللغة من وجهة نظر ت. س. إليوت، أو مالاراميه، أو هيدغر، أو لا كان، لا من وجهة نظر بلومفليد، أو شومسكي؛ ويقدّمون قراءةً لسوسور تجعله أقرب إلى مجموعة الأسماء الأولى منه إلى الثانية. الأمر الذي يدفعنا لأن نُعنى بسوسور الحقيقي في مواجهة سوسور المُعَدَّل والفلسفة المثالية الألسنية التي يُفْسَر على دعمها ومساندتها.

وكما هو الحال بالنسبة لنظريات ماركس وفرويد التي تشتمل على عناصر صائبة تشكّل جزءاً جوهرياً في أي علم اجتماع أو علم نفس علميين، فإنّ هنالك أيضاً عناصر صائبة في نموذج اللغة البشرية البنيوي الذي وضعه سوسور لا يمكن لأية ألسنية علمية أن تستغني عنها أو تتجاهلها. فمثل هذه الألسنية الأخيرة لا يمكن أن تقوم إنْ لم تمتلك مفاهيم تكافئ في وظيفتها مفاهيم اللسان والكلام، أو الدراسة التزامنية والدراسة التزمنية، أو ما دعاه سوسور بالمحور التركيبي ومحور التداعي في اللغة، على الرغم من ضرورة مراجعة مثل هذه المفاهيم وخاصةً المفهومين الأخيرين. ولعلّ من غير الممكن أيضاً قيام هذه الألسنية دون مفهوم الفونيم، وهو مفهوم سوسوري في الحقيقة على الرغم من المحاولات الجارية لخطفه منه.

وبالمقابل، فإنّ من الممكن قيام هذه الألسنية العلمية دون مفهوم الدالول، الذي يتألف من دال ومدلول. فعلى الرغم من أن هذا المفهوم هو الإسهام الأكبر بين إسهامات سوسور، إلا أنه مقولة بالغة التشوّش والاضطراب، ولم يلعب سوى دور ضئيل في الألسنية الأنجلو– أميركية بخلاف دوره الكبير في ألسنية بقية القارة الأوربية. وقناعتي الشخصية أنّ ثمة ضرورة للتخّلص من هذا المفهوم ووضعه جانباً.

وكان سوسور نفسه قد أشار في مفهومه الخاص بالسيميولوجيا إلى إمكانية التوسّع في نموذجه اللغوي بحيث يطال ميادين أخرى كالأدب والأساطير، وهي إشارة أرى أنها كانت في حينها نوعاً من استراتيجية ملموسة في البحث، مهما بدت اليوم نافلةً وبلا طائل. كما أَمِلَ بعض الألسنيين، ومن بينهم جاكوبسون وتينيانوف عام 1928، أن يتمّ التوسّع في مفهوم اللسان بحيث يطال الأدب وتُتَاح إمكانية الكشف عن القوانين التزمنية والتزامنية في النصوص الأدبية.

ولا شك أن مدرسة براغ البنيوية في ثلاثينات القرن العشرين كانت واحدة من المدارس النظرية الكبرى في هذا القرن، مما يحتّم التطرق إليها، جنباً إلى جنب مع بعض التطورات التي طرأت على نموذج اللغة البنيوي في العشرينيات والثلاثينيات مما وصفه جاكوبسون عام 1942.

ولقد أضحت البنيوية فرنسيةً عندما التحق الأنثروبولوجي الفرنسي كلود ليفي شتراوس بمحاضرات جاكوبسون الألسنية عام 1942 وتأثّر بها تأثّراً شديداً لدرجة أنه قضى معظم الأربعينيات وهو يحاول أن يجعل الأنثروبولوجيا علميةً بصياغتها على غرار الألسنية البنيوية. أما التحليل النفسي الفرنسي، الذي قُرِءَ فيه فرويد من قِبَل جاك لاكان بطرائق هيغلية وهيدغرية، فقد التقط بعض المصطلحات السوسورية عام 1953؛ وهذه، باعتقادي، هي حدود بنيوية لاكان التي لم تَمْضِ أبداً إلى أبعد من ذلك. وقد شهدت الستينيات شخصيات أخرى شهيرة، كالمّنظر الماركسي لوي ألتوسر ومؤرخ الأفكار ميشيل فوكو، وُصِفَتْ بأنها "بنيوية" دون أن تكون قد تأثّرت أيما تأثّر بالألسنية البنيوية. ففي هذه المرحلة صارت صفة "البنيوي" لصاقة صحفية وفقدت معناها الدقيق الذي يكون لها لدى الكلام على "الألسنية البنيوية". ولقد جعل كلّ ذلك من هذه المرحلة مرحلة تشوّش واختلاط لابدّ من إلقاء الضوء عليه.

ومن الأحداث اللافتة في هذه المرحلة محاولة إزاحة بعض الفلسفات التي حاولت وصف العالم الإنساني، كوجودية سارتر، والاستعاضة عنها بفلسفة "بنيوية" علمية صارمة تتكىء على أنثروبولوجيا ليفي شتراوس، والتحليل النفسي اللاكاني، وإعادة قراءة ألتوسر للماركسية وما إلى ذلك. وتتمثّل الفكرة العامة في هذه المحاولة بالقول إنّ الذات الإنسانية لم تعد شيئاً متماسكاً وأساسياً أو محورياً، كما يفترض الإنسانويون، وإنما هي نتاج أو أثر جانبي لـ "بنى" تدرسها هذه الفروع. ولذا كان من الضروري إعادة النظر بسوسور، أو إعادة بنائه بالأحرى، بوصفه فيلسوف لغة، والتشديد على الجانب الأضعف، والقاصر منطقياً، في نموذجه اللغوي، ألا وهو رؤيته اللغة كنظام من التقابلات المحضة. وهكذا صار من الممكن أن نجد لدى سوسور، وكما يشير جوناثان كوللر، أدلةً على اللاوعي أفضل من تلك التي نجدها لدى فرويد. وصار سوسور ذلك الفيلسوف المُتَخَيَّل الذي يدافع عن الطبعة اللاكانية من اللاوعي الفرويدي، وهي طبعة بُنِيَتْ على غرار ألسنيّ وخضعت لكثير من التنقيح والمراجعة.

بيد أنّ هذا المشروع البنيوي السامق لم يلبث أن تهاوى بسرعة مذهلة. فمع عام 1968 صار من العسير أن تجد من يعتد بإمكانية وجود نظرية بنيوية في الذّات الإنسانية. كما جاء جاك ديريدا ليطلق سهام نقده على هذا المشروع. ولما كان سوسور المُحَسَّن قد أصبح في تلك الفترة عماد المشروع البنيوي فإن نقد ديريدا قد طاله أيضاً. وإذا ما اتفقنا على أنّ المشروع البنيوي قد انهار فعلاً في عام 1967، فهذا يعني أنّ المرحلة الفرنسية من مراحل البنيوية كانت قصيرة فعلاً، وإنْ كنا نجد من لم يتخلّوا عن لصاقة "البنيويّ"، وكذلك من تابعوا الكتابة ضمن هذا الإطار أو النموذج الفكري. وربما كان ليفي شتراوس هو الأهم بين هؤلاء، على الرغم من تخليه عن دعاويه العلمية في السبعينيات.

ويُعَدُّ رولان بارت أهم ناقد أدبي بنيوي وواحداً من أهم النقّاد في فرنسا المعاصرة، فضلاً عن كونه واحداً من مؤسسي السيميولوجيا الفرنسية. وإذا ما ألقينا نظرة على المسار العام الذي قطعه رولان بارت فإننا نقع على رجل بدأ حياته ناقداً أدبياً وكاتباً في الصحافة الثقافية ومنظّراً تقليدياً، دون أية معرفة بالألسنية؛ وما إن قرأ سوسور وغيره من الألسنيين حتى انهمك في استقصاءات تجريبية في السيميولوجيا البنيوية، كاستقصاء لغة مجلات الأزياء مثلاً، ساعياً خلف ما وصفه في مرحلة لاحقة بـ

"حلم العلمية"؛ ليتوصل بعد ذلك، بتأثير من ديريدا وكريستيفا وغيرهما، إلى إنكار الهدف العلمي ورفضه والسخرية منه ميمماً صوب نزعة شخصية جداً من العناية بالآداب الجميلة وصوب صوفية نصية ترفض كلّ أشكال البحث التجريبي المنظّم. ومع أنّ مصطلح "ما بعد البنيوية" هو اسم جاك ديريدا، إلا أنّ هذا المصطلح لا يناسب ديريدا، فهو لم يكن بنيوياً في أيّ يوم من الأيام، وعلاقته بالبنيوية كانت على الدوام علاقة نقدية ومن الخارج. وحقيقة ديريدا هي أنه ما بعد ظاهراتي؛ أي أنه فيلسوف قدّم منهجاً فعّالاً في النقد من ضمن التقليد أو التراث الفلسفي الفرعي الذي يشكّل فيه الذروة كلّ من إدموند هوسرل ومارتن هيدغر. ويمثّل هذا المنهج طريقة في قراءة النصوص يبدو لي أنها تفلح بسهولة كبيرة في أن تضع يدها على "ميتافيزيقا الحضور" التي تزحف في كل مكان من هذه النصوص التي قد لا تكون فلسفية بالضرورة. ولا شك أن ديريدا قد وضع يده على "ميتافيزيقيا الحضور" هذه عند سوسور الجديد المُحَسَّن، مثبتاً بذلك أنّ البنيوية وعلم الظاهرات هما من قطاف الشجرة ذاتها.

و "تفكيك" ديريدا هو ممارسة فلسفية يتمّ فيها تفحّص الخصائص البلاغية القائمة في النصوص– المصطلحات والحدود الدقيقة والاستعارات المُستَخْدَمة– وتبيان أنها تقوّض معاني هذه النصوص ومرجعياتها المقرَّة، وهو تبيان غالباً ما يتمّ بواسطة تقنيات بلاغية تشبه تلك التي نجدها في الكتابة الحداثية. والحقّ أنّ الفلاسفة قد انقسموا حيال هذه التقنية التفكيكية؛ فبعضهم يحسبها نوعاً من جواز المرور الذي يفسح المجال لسجالات رديئة وعَرْضٍ بلاغي للعضلات، في حين أن بعضهم الآخر مأخوذٌ بها تماماً، ويرى فيها ذلك المنهج الذي يمكن بواسطته إعادة تقويم تاريخ الفلسفة برمّته. والحقيقة أنّ نقّاد الأدب، في أميركا بوجه خاص، يتبنّون على نحوٍ متزايد منهج ديريدا التفكيكي، غير أن ثمراته لديهم تقتصر، كما هو الحال لدى بارت، على صوفية نصّية جائرة لا تتوافق مع الصرامة التي ميّزت فلسفة ديريدا في البداية وإنْ كانت تتوافق مع ممارساته الكتابية المنغلقة المتهورة اللاحقة.

3- "الفلسفة" الألسنية الجديدة في السبعينيات.

بحلول السبعينيات كان النقد الجديد في بريطانيا قد تحول إلى ضرب الأرثوذكسية الراديكالية لعلّ خير ما يمثّل لها هو كتيّب روزالين كوارد وجون إلليس، اللغة والمادية(3). فقد اجتمع في هذا الكتيّب كلّ من رولان بارت، ولوي ألتوسر، وجاك لاكان، وجوليا كريستيفا، وجاك ديريدا، لكي يضعوا برنامج عمل الثورة الجديدة الرامية إلى إنتاج ذات إنسانية ثورية عن طريق ثورة الكلمة. كما تمثّل لهذه الفترة أيضاً أشياء لدى طوني بينيت وجوليا كريستيفا، علماً أنّ هنالك آلاف الأمثلة الأخرى، ذلك أننا نتكلم هنا على مرحلة أضحت فيها ما بعد البنيوية الراديكالية سياسياً هي اللهجة الدارجة.

كانت قمة الفضيلة في تلك الفترة أن تكون منظّراً أدبياً يؤمن بأن الإطاحة الفورية بالرأسمالية ليست مشروعاً منافياً للعقل أو سخيفاً، أمّا أن تعرف الألسنية، أية ألسنية، فشيء آخر مختلف تماماً، ذلك أنّ فلسفةً للّغة مثالية سخيفة كانت قد حلّت في القلب من النظرية الجديدة. وأنا أدعو هذه الفلسفة

مثاليةً ألسنية أو خطابية، إذْ يبدو أن زعمها الأساسي هو عدم وجود أي واقع مستقل عن اللغة؛ فالواقع، واقعنا، ألسنيّ برّمته؛ ومفاهيمنا عنه تحددها لغتنا، أو أنها نتاج هذه اللغة. ولقد شاعت مثل هذه المقولات في فكر القرن العشرين وتمّ الاقتناع بها بعيداً عن أيّ حسّ نقدي، كما لو أنها وحي جديد غنيّ عن أية أدلة أو براهين تسنده. واعتقادي أنّ ما تقوم به هذه الفلسفة هو نوع من إحياء العديد من المزاعم التي أطلقتها مثالية القرن التاسع عشر، كالزعم بأنّ العالم بناء عقليّ أو مثالي، مستبدلةً بفكرة "العقل" وفكرة "المُثُل" فكرة "اللغة" وفكرة "الخطاب"، ولذا فإن الانتقادات التي سبق للمثالية التقليدية أن تلقّتها تنطبق على هذا الشكل الألسني أو الخطابي الجديد من أشكال المثالية.

ولقد رُبِطَتْ هذه الفلسفة الجديدة باسم فردينانددي سوسور، هذا الاسم الجليل المهيب. غير أن علاقتها بسوسور هي علاقته مركّبة تركيباً، كما هو واضح لدى كوارد وإلليس أو لدى بينيت. فبعضها متأتٍّ من الجانب الأضعف في نموذجه، ذلك الجانب الذي قلت إنه يبدي "بؤساً منطقياً" يتمثّل في الفكرة التي مفادها إقامة علم الدلالة على التقابلات المحضة. وهكذا يكون المقصود هنا هو سوسور الأصيل أو الأصلي، إلا أنه سوسور حين اقترف خطأً صريحاً. أما بعضها الآخر فلا علاقة له بسوسور؛ ولا يعدو كونه نوعاً من الضلال حيال ما كان قد فكّر به. وثمة بعض ثالث كان محاولة جريئة لتصويب سوسور– بروح ليسنكويه* في الغالب، تفترض أنّ خطّ سوسور السياسي كان خاطئاً– وذلك في المواضيع التي لم يكن مخطئاً فيها البتّة. ويبقى أنّ هذه الفلسفة برّمتها قد قامت على تجاهل مُتَعَمَّد لما أنجزه مؤخّراً القواعديون التوليديون وبعض فلاسفة اللغة من أعمال لا يمكن الاستخفاف بها.

والحقّ أنّ ثمّة أمراً بالغ الغرابة هنا. فحين تنظر إلى اللغة من وجهة نظر علمية صرف، تجد أنّ سوسور وشومسكي ينتميان إلى التاريخ ذاته، تاريخ الألسنية؛ وأنّ عمل سوسور بأكمله قد أُدْمِجَ في النظرية الألسنية، وتمّ تطويره، وتجاوزه في بعض أجزائه، وذلك بإطلاق شومسكي دورة تاريخية جديدة حاسمة في هذا المجال. وهكذا أضحت عودة منظّر اللغة من نظريات شومسكي إلى نظريات سوسور أمراً غريباً كما لو أنّ كيميائياً يعيش في عصر تُبَاع فيه أسطوانات الأوكسجين السائل يرفض النظرية التي تقول إنّ النار تشتمل على اتحاد مع الأوكسجين ليعود إلى نظرية القرن الثامن عشر التي تفسّر النار بخسارة مادة أسطورية تدعى الفلوجستين.

وبعبارة أخرى، فإنّ منظّري الأدب المهتمين بالمسائل العلمية المتعلّقة باللغة ليس بمقدورهم أن يعودوا من شومسكي إلى سوسور إلا بقدر ما يمكن للـ NASA أن تعوّل على علم الحركة قبل غاليليو في حسابها لمسارات الصواريخ.

ما هي "المسائل العلمية المتعلّقة باللغة" ممّا يمكن أن يهتّم به المنظّر الأدبي؟ يمكن التساؤل، مثلاً، عمّا يجري لدى قراءة رواية ما. فمن وجهة نظر معينة، نحن هنا أمام عملية أو سيرورة بالغة التعقيد، إلا أنها متّسقة وموثوقة، من الإدراك الحسّي والتحول المعرفيّ. ولو طلبنا من ملايين الأشخاص أن يقرأوا روايات إيان فيلمنغ فسنجد أنهم متفقون جميعاً على أنّ ما قرأوه هو مغامرات

* – *ليسنكو، عالم بيولوجيا سوفياتي أيام ستالين، وهو يشبه في مجال العلوم ما كان عيه جدانوف في مجال الأدب من روح حزبية إيديولوجية ضيّقة ومنافقة ومعادية للعلم.*

عميل سرّي يدعى جيمس بوند. فمع أنّ البشر يرددون في بعض الأحيان، وبغباء شديد، أنْ ليس ثمّة اتفاق بشأن الأعمال الأدبية، إلا أنّ هنالك في الواقع نوعاً من الإجماع بهذا الشأن، ما عدا بعض الأمور ذات الأهمية الضئيلة المتعلقة بالتأويل والتقويم. ومن الصعب أن نجد أنفسنا أمام حالة يعتقد فيها 50% من القرّاء أنهم يقرأون عن تاريخ إحدى القبائل في حين يعتقد البقية أنهم يدرسون جدولاً للدفع بالتقسيط. فالجميع يدركون أنّ ما يقرأونه هو رواية عن جيمس بوند ويمكن لمعظمهم أن يقدّم عرضاً لها.

إنّ مشكلة تفسير هذه المهارة البشرية الواضحة والتي تكاد تكون كونية هي مشكلة تتخطّى في الحقيقة مقدرات العلم في الوقت الراهن.، فتضافر مقدرات علم نفس المعرفة، وأبحاث الذكاء الاصطناعي التي تستخدم الحواسيب، والألسنية التوليدية (وهي العلوم الثلاثة التي ننتظر منها أهم الإسهامات في هذا الميدان) لا يكفي الآن لتقديم فرضيات مقنعة حول ماهية الآليات النفسانية التي يستخدمها قارئ ما في تحديد الحبكة واستخلاصها من الكلمات المكتوبة على صفحات كتاب. غير أنّ ذلك لا يبرر لأحد أن يعود إلى علم النفس الترابطي الهارتلي، أو إلى الروبوتات التي تعمل بالقَرْن والتعبئة، أو إلى بنيوية سوسور. فعلى علماء المعرفة أن يمضوا إلى ما هو أبعد من المفاهيم الحالية سواء في القواعد أو علم النفس أو الذكاء الاصطناعي، إذا ما أرادوا تفسير آليات استخدام اللغة، وخاصةً في بناء مفاهيم معقّدة كما يحصل لدى قراءة كتاب، سواء كان هذا الكتاب واقعياً أو تخييلياً. فهذه الحالة، في رأيي، ليست سوى حالة خاصة من العملية المعرفية الألسنية العامة. ونحن هنا أمام برنامج بحث علمي متقدّم مُحْتَمَل، ولغز الألغاز بهذا الشأن ما يبديه معظم منظّري الأدب من إهمال ولا مبالاة.

إنّ ما يميّز المنظّر الأدبي الراديكالي هو افتقاره الشديد لأيّ اهتمام بمسائل من هذا القبيل مما ينمّ على روحية كارهة للفكر. ومنظّروا الأدب الجدد اللامعون غالباً ما يكتبون كثيراً عن اللغة، شأنهم شأن نقّاد الأدب القدماء، لكنهم لا يبدون اهتماماً بالأعمال التافهة التي تعملها الجمل العادية مما يدرسه القواعدي أو الألسني النفساني، فاهتمامهم منصّب على ما هو غريب، أو مختلف، أو صوفيّ، أو فلسفيّ، ممّا يمكن استخدامه في تعزيز رؤية للعالم معارضة. وبذا لا يكون إحياء سوسور إحياءً لعلم مهجور، وإنّما حركة مناهضة للعلم وما يمثّله من صيغة في الفهم. وبذا لا يظهر سوسور بوصفه عالِماً مهجوراً، بل بوصفه صاحب فلسفة سحرية تفسّر كيف يمكن للّغة أن تخلق نَفْسَاً وعالماً انطلاقاً من بضع تقابلات بسيطة.

وما أراه هنا هو أنّ الدور الذي تلعبه اللغة في الطريق التي نبني بها مفاهيم معقّدة ونمثّلها هو دور هام، بل وجوهري، وأنّ خصائص معينة في معجمنا تتيح لنا تبصّراً ببنى الفكرالاستعارية التي تشكّل أساساً. إلا أن هذا هو كلّ ما يمكن لنا أن نصل إليه. فاللغة ليست نظرية للواقع ولا صورة مصغّرة للثقافة، ولا هي صيغة للكينونة. أنها في أفضل الأحوال أداة للتفكير. وإذا ما كنا نعزو إليها خصائص صوفية أو أساسية، فذلك لأننا نُسْقِط عليها خصائص تعود في الواقع إلى الرسائل التي تُسْتَخْدَم هذه اللغة في نقلها، أو إلى الفن الذي يُنْتَج بواسطتها، أو إلى السياق الاجتماعي؛ والأمر أشبه بشخص يجد نكهةً دينية في إنجليزية عهد جيمس الأول (1601- 1625) لأنها لغة الكتاب

المقدّس، أو أشبه بالطبقة العليا التي ترى في الكوكنيين* أناساً سوقيين. إنّ اللغة بالنسبة لي ليست في جوهرها سوى أداة، وما تنجزه هذه الأداة من أعمال تنبغي مقاربته بالروحيّة ذاتها التي نصف بها محرّك سيارة؛ وإنّه لرائع بالنسبة لي أن نستطيع التوصّل إلى وصف علمي لما يجري حين يطلب منّا أحدٌ ما أن نمرر له فنجان قهوة، ذلك أن هذا الأمر، وبخلاف ما قد يبدو للوهلة الأولى، هو أمر صعب ينطوي على الكثير من التعقيد.

من الضروري، إذاً، أن نفرز تلك الأجزاء من "فلسفة" سوسور التي افْتُرِضَ أنه قد آمن بها وكان لذلك الافتراض ما يبرره. ومن الضروري أيضاً أن نركّز على تلك القضايا الجوهرية كالعلاقات التي تربط لغتنا ومفاهيمنا بالواقع، وأي تناول لهذه العلاقات هو التناول الصائب. فهذه مسألة مهمة، وقناعتي أن نصف النظرية الأدبية الحديثة يستند إلى مزاعم عامة حول اللغة، والخطاب، والنصّ. وهي مزاعم تتعلّق بموضوعاتٍ أو مباحث أخرى.

4- بديلٌ واقعيّ للنسبية المعاصرة

ينبغي أن نعلم، إذاً، أن ثمة بديلاً عقلانياً للنظرية السائدة الآن. وما أحاول أن أبيّنه هو أنّ أفضل سبيل لتتبّع النظرية الأدبية هو تناولها، شأنها شأن البحث العلمي، ضمن إطار من الواقعية الفلسفية؛ أي بالانطلاق من افتراض مفاده أننا نتحّرى خصائص كيانات واقعية. فأنا أرى أنّ ثمّة سبلاً لجعل هذا الموقف مفهوماً فيما يتعلّق بمسرحية هاملت لشكسبير مثلما هو مفهوم فيما يتعلّق بمنضدة أو كرسي، على الرغم من اختلاف شروط وجود المنضدة أو الكرسي عن شروط وجود المسرحية. أمّا ما أساجل ضدّه فهو تلك النسبية والمثالية المتطرفتان اللتان تميّزان النظرية الأدبية الحالية وغالباً ما تجدان الدعم الضمني لدى تلك الفلسفة الألسنية التي سبق لنا أن ذكرناها.

ويبدو لي أنّ قسماً كبيراً من النظرية المعاصرة، قسماً لا يشملها كلها إنما يشمل ما يكفي لأن يجعلها عرضة للنقد، يمكن وصفه بأنه جَمْعٌ بين صوفية نصّية وآراء يسارية جذرية من آخر طراز، جّمْعٌ مرتكز على ميتافيزيقا مضادة بالغة الغرابة. وتشكّل صوفية النصّ القسم الأكبر من هذه النظرية. وكلمة "النصّ" في الدراسات الأدبية هي كلمة يفترض بها أن تكون كلمة حيادية تشير إلى القصائد، والمسرحيات، والروايات التي ندرسها دون أن تفترض مسبقاً أيّ منهج محدّد في الدراسة أو أيّ موقف ميتافيزيقي خاص. وبالمقابل، فإنّ المفهوم الصوفيّ للنظرية النصيّة هو مفهوم مُسْتَمَدّ من كتّاب مثل رولان بارت في أعماله الأخيرة، ومثل ديريدا ودي مان، وهو يعبّر عن نفسه على مستوى المؤلَّفات والكتب في عبارات مثل الاستراتيجيات النصّية، انفلات النصّ، مسألة النصّية. وهذه عناوين مؤلَّفات لن أتعرض لها بالنقد. أمّا مبادئ هذا المفهوم فلا نجدها في شكل منظم ومخطط، لأنّ ذلك صعب، بل نجدها في obiter dicta* بعثرها النقاد ما بعد البنيويون أثناء تحليقهم، وعلى نحوٍ غالباً

---

* *الكوكنّي، Cockney، أحد أبناء لندن، وبخاصة أحد أبناء أفقر أحياء لندن. واللهجة الكوكنية هي لهجة لندن أو أفقر أحيائها.*

* *باللاتينية في النص الأصلي، آراء عرضية، ملاحظات عابرة.*

ما يكون منطوياً على مفارقات. جريئة، شأن كاترين بيلسي حين تقذف بملاحظة حول كون المعاني أثراً لتأويل، وذلك في سياق كتيّب عن ميلتون(4).

والمبدأ الأساسي في هذه النظرية هو صعوبة القراءة، لا لأنّ لغة الكتاب الذي نقرأه صعبة ولا لأنّ موضوعه صعباً، بل لسبب جوهريّ ميتافيزيقي ينبع من طبيعة النصّية ذاتها. كما أنها تطلق مزاعم بعيدة عن الصواب بشأن طبيعة المعنى الأدبي، فتعتبر أنّ المعاني نتاجات غير محددة أو مبهمة للتأويل، لا قيود قائمة مسبقاً ترسم حدوداً لهذا التأويل؛ وكأن كلمة "صبيّ" يمكن بسهولة أن تعني "بنتاً"، إذا ما بذلنا من جهتنا ما يكفي من الجهد لجعلها كذلك، أو كأن الفردوس المفقود* يمكن تأويله تأويلاً يجعل منه رواية عن الأحياء الفقيرة في غلاسكو.

وترى هذه النظرية أيضاً أنّ النصوص تقيم في تناصّ رحب وشاسع لا يمكن تحديده أو وصفه مطلقاً؛ الأمر الذي يختلف قليلاً أو كثيراً عن القول الشائع بأنّ النصوص تشتمل على إلماعات إلى نصوص أخرى أو إنها ينبغي أن تُفْهَم بالعلاقة مع تلك النصوص الأخرى. وهي ترى أيضاً أنّ الذّات الإنسانية ذاتها نتاج جانبيّ من نتاجات النصّية. ولو كان أصحاب هذا التصوّر يريدون له أن يكون نظريةً في علم النفس البشرية لقلنا إنه تصور كتبيّ بعيد عن الواقع، إلا أنّ النصّية هنا هي استعارة، ولكن استعارة لماذا؟ وترى هذه النظرية أيضاً أنّ النصوص تخلق عوالم ولا تكتفي بالإشارة إليها، ذلك أنّ ما من عالم واقعي خارج النصّ الذي يشير إليه ومستقل عنه. وهذا الزعم بمعناه الحرفيّ (وإلا فما معنى الاستعارة؟) ليس سوى مثالية ألسنية أو خطابية صرف؛ مثالية تجعل من "النصّية" أو "الكتابة" أسماء بديلة للإله.

وتأتي تسميتي هذه المذاهب باسم "الصوفية النصّية" من أنّ ما هو موضع بحث يتعدّى محاولة تحديد معنى النصوص الفعلية القريب، هذه النصوص القائمة في كتب محددة وفي سياقات تاريخية محددة، من خلال عمليات البحث العادية. فالنصّ في هذه المذاهب يصبح تمثيلاً كشيء مثل "التجربة الإنسانية المفعمة بالمعنى" أو "الحياة". أما قوة الجذب التي يتّسم بها مثل هذا الموقف فهي قوة فلسفية، بل دينية، على الرغم مما أبداه مؤسسو هذه النظرية من إشارات صارمة مناهضة للميتافيزيقا.

ولقد بلغت هذه المقاربة أقاصيها في مقالة صريحة ومذهلة كتبها دانتو(5)، حيث يدمج العلوم الطبيعية (بل وكلّ دراسة تجريبية ممكنة) داخل النظرية النصّية. فهو يرى أنّ مضمون العلوم الطبيعية بعيد كلّ البعد عن الاستقرار، في حين أنّ المعايير التي تتمتّع بها نظرية جيدة ليست كذلك؛ ولذا فإنّ هذه المعايير تشكّل جزءاً من عالم الفهم البشري والكّلية الفكرية اللذين يصورهما النصّ أو يمثّلهما. وبذا تقدّم النظرية النصّية نموذجاً لميتافيزيقيا مستقبلية تكون ملكةً على جميع العلوم مرّةً أخرى. وهذا بالضبط ما يتنبأ به دانتو. والحقّ أن من الممكن للمرء أن يرى سبب الشعبية الكبيرة التي تحظى بها النظرية النصّية في أنها تقدّم وعداً بالمعرفة الشاملة وتقول للطالب الذي رسب في أدنى مستوى من مستويات الفيزياء إنّ بمقدوره أن يتبصّر في العلوم جميعاً بمعونة النظرية الأدبية.

والغريب أنّ هذه الميتافيزيقا المدهشة مؤسَّسة على أعمال مناهضين للميتافيزيقا. فالهدف الذي

* *عمل جون ميلتون الشهير.*

كان الفيلسوف جاك ديريدا قد وضعه لنفسه في أعماله الباكرة كان أكثر تواضعاً من هدف دانتو إذ كان هدفاً سلبياً يتمثّل في هزّ بنية الفكر الغربي الميتافيزيقية برّمتها. وقبل جاك ديريدا كان المحلّل النفساني جاك لاكان قد قام بشيء مشابه في إعادته قراءة فرويد قراءةً ألقت شكّلاً على قدرة الأنا على التفاوض والحوار العقلاني مع الواقع، وبذا توسّع التحليل النفسي وتحوّل من نظرية نفسانية إلى موقف فلسفي لا مجال فيه للعقلانية، فأصبح نوعاً من الأبستمولوجيا السريالية. وبدوره، فإنّ التحليل التاريخي النابع من أعمال ميشيل فوكو قدّم أشكالاً مختلفة من العقلانية تبعاً لاختلاف المراحل التاريخية؛ فأضحت العقلانية بناءً تاريخياً، وأثراً لبنى القوة وما إلى ذلك. وباعتماد الناقد الحديث على مثل هذه المصادر وبزّه لها، يمكن فعلاً أن يشعر بأنه يهزّ الأرض الفكرية تحت أقدامنا. فها هنا ما هو أكثر جذرية بكثير من مجرد الثورة السياسية؛ وهو يتحقق برمّته عن طريق أسلوب جديد في explication de texte*.

ولا شكّ أن ثمة اعتراضات على هذا الأسلوب من الراديكالية. والاعتراض الماركسي التقليدي هو أنها مثالية، أي أنها ترمي إلى تغيير الأنظمة الفكرية أولاً، آمِلَةً أن تتغير بذلك بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية. فهذه الراديكالية تقوم بثورات في الرأس، أو في الخطاب على الأقلّ، وهذا هو مصدر جاذبيتها بالنسبة لمفكّري الأدب، الذين يتمتعون بقدرة على تغيير طريقتنا في النظر إلى العالم أفضل من قدرتهم على تغيير العالم الفعلي. واعتراضي الخاص هو أنّ هذه الراديكالية بعيدة عن العلم في مجالات يمكن لها أن تكون علمية فيها، وأنها تُسْلِمُنَا إلى نظريات علمية وفلسفية– في اللغة، والعقل، والمجتمع، والعالم الماوي، والمعرفة، وحتى في القيمة– هي نظريات لا تدعمها الوقائع ولا يمكن تصديقها بأيّ حال من الأحوال.

والحقيقة أنني لا أرى ردّاً على هذه الاعتراضات في عدد من المجالات، كالألسنية وعلم النفس، مثلاً، إلا أنّ هنالك ردّاً عليها في العلوم الاجتماعية والنظرية الأدبية التي تحجب الحقيقة وتخفيها، وهو ردّ مثالي مفاده أنّ الوقائع التي يشتمل عليها الواقع الاجتماعي يكوّنها خطابٌ هي ذاتها. فالأدب، مثلاً، هو ما يكوّنه الخطاب النقدي معتبراً إيّاه أدباً؛ فليس ثمة واقع أدبي مستقل عن الخطاب النقدي والدراسة النقدية. أما فائدة كلّ هذا فتتمثّل في أنّ الثورات التي نقدر على القيام بها هي الثورات ذاتها التي نحتاجها لتغيير أشكال الواقع التي تهمّنا. وهكذا يمكن لي أن ألغي شكسبير ما إن أتمكّن من إخراجه من المنهاج الدراسي. فليس ثمّة واقعة ثقافية شكسبيرية مستقلة.

ومن هذه المزاعم النسبية ما أطلقته كاترين بيلسي حين قالت: "إنّ المعاني هي أثر للتأويل، وليست أصلاً له". والخطأ في هذا القول الذي يأخذ شكل المبدأ العام تكشفه الأمثلة المضادة التي سبق لي أن قدمتها؛ واقعة أنّ ما من جهد تأويلي يمكن أن يجعلنا نقرأ الفردوس المفقود بوصفه كاتالوجاً مصوراً خاصاً بقطع غيار حواسيب شخصية من نوع معين. فهذه القراءة وغيرها تستبعدها عمليات ألسنية ومعرفية سابقة على الوعي تكتفي بيلسي وغيرها من النقّاد الذين يحذون حذوها بتركها دون تنظير. وقناعتي أنّ هذا الزعم هو زعم زائف، بل وينقصه التماسك أيضاً؛ فمفهوم التأويل ذاته لا يكون له معنى إلا بافتراض بعض المعاني السابقة بوجودها على التأويل. فالتأويل يقوم دوماً على

* *بالفرنسية في النصّ الأصلي، تحليل النصّ.*

شيفرات للمعنى موجودة مسبقاً فلا يمكن القيام به عملياً إنْ لم تكن مثل هذه الشيفرات موجودة. ومن الممكن بالطبع أن نخترع حججاً تفكيكية تهزّ مثل هذه الافتراضات، إلا أنّ من المستحيل أن نصوغ افتراضاً معاكساً على نحوٍ متماسك.

ويبدو لي أنّ معظم المزاعم النسبية الخاصة بالأدب يمكن أن تنهار بالطريقة التي ينهار بها هذا الزعم، ما إنْ تنكشف. فهي تفترض مسبقاً وجود فهم موضوعي ضمني للعالم وللناقد ذاته لكن الناقد يزعم أنه لا يلاحظه. وإذا ما التفت المرء إلى وصف هذا الفهم الضمني (وهذا ما حاول المشروع البنيوي الأصلي أن يقوم به) فإنّ من الممكن أن يطول صفّ النظريات الواقعية والموضوعية؛ ولو أنه لن يطول إلى الحدّ الذي يمكن عنده للمرء تقديم نظريات علمية عن الثقافة بكليّتها، الأمر الذي ينطبق بالطبع على محاولتي النظرية أيضاً. إلا أنه ليس هنالك سبب للاعتقاد بأنّ صياغة نظريات علمية موضوعية جزئية عن الثقافات الإنسانية هو أمر فاسد أو سخيف، مهما رأى البعض في ذلك أمراً كريهاً ومنفّراً.

بل إن السؤال المحيِّر هو ما الذي يدفع أحداً ما لأن يرى في هذه الصياغة أمراً كريهاً ومنفِّراً. وما سبب هذه الحملة السخيفة الرامية إلى إظهار أنّ ثمّة شيئاً مقرفاً ومقيتاً في فكرة صياغة نظريات علمية موضوعية عن الكائنات البشرية؟ وما سبب اعتبار فكرة النظرية الموضوعية ذاتها فكرةً عنصرية، وإمبريالية، وجنسانية*، فضلاً عن كونها متمركزة على العقل؟ حتى إنني سمعت مرّةً من يقول إنّ الرغبة بنظرية موضوعية في علم الاجتماع هي تعبير عن إرادة ممارسة القوة على البشر؛ مع أنّ كلّ معرفة تمنح قوة ومن الممكن لمعرفة أنا– أنت الحميمية واللاموضوعية من النوع الذي لدى الأم تجاه طفلها، أو لدى الزوج تجاه زوجته، أن تُسْتَخْدَم في ممارسة اضطهاد خطير تماماً. يبدو أن الفكرة التي مفادها أنّ الموضوعية قامعة واضطهادية هي فكرة لا أساس لها من الصدق إلا بقدر الصدق الماثل في ذلك الزعم الذي يرى أن الحقيقة نتاج للقوة. ومثل هذه الأفكار هي بالأحرى أجزاء من موقف عام معارض للمجتمع الرأسمالي الصناعي المتقدّم، هذا المجتمع الذي تلعب فيه خطابات العلم والهندسة دوراً مركزياً ظافراً في حين تبقى خطابات العلوم الإنسانية هامشية بعيدة عن مركز الفعل.

كما أن هذه الأفكار هي ضرب من هجوم معاكس تشنّه جماعة من المثقفين الفاشلين نسبياً على أيديولوجيا جماعية أكثر نجاحاً بكثير؛ حين يمضي أولئك السياسيون الراديكاليون وأيديهم في أيدي أولئك المناهضين الراديكاليين للميتافيزيقا.

وما يثير الفضول هو تلك الواقعة التي لا يمكن نكرانها والتي يمكن فهمها تماماً وتتمثّل في ذلك التكريس الواسع الذي حظيت به النظرية الأدبية في العشرين عاماً الأخيرة من قِبَل أناس لا يرغبون ببناء نظريات علمية أو موضوعية خاصة بالأدب أو بأي شيء آخر. ولقد جنّد بعض هؤلاء كلّ ما يملكونه من ذكاء وبراعة في تقديم حجج تُظْهِر أنّ بناء مثل هذه النظريات أمر مستحيل من حيث المبدأ، وأنّ أولئك الذين يتقدّمون بمثل هذه الاقتراحات ليسوا سوى جماعة من السذّج المغفّلين. والحقيقة هي أنّه خَبَت الحرب الطبقية في السبعينيات حتى راح قسم كبير من الخطاب النظري

---

* *تقوم على التفريق بين الجنسين وتتحيز لأحدهما ضد الآخر، حيث تتحيز إلى جنس الذكور.*

الأحدث يعبّر عن احتفائه الظافر باستحالة النظرية.

أما أنا، كمثقف أدبي، فخائنٌ لطبقتي، ذلك أنني أجد في كلّ من السياسة الراديكالية والمناهضة الراديكالية للميتافيزيقا اللتين هيمنتا على النظرية الحديثة شيئاً قمعياً عميقاً وابتعاداً شديداً عن التحرر، فضلاً عن قَدْرٍ كبير من التفكير القائم على الرغبات.

إنني أضع الأمل كلّه في تطور العلم الحديث، لا لأهميته العظيمة بحدّ ذاته وحسب، بل لأهميته العظيمة كنموذج للتفكير بالعالم تفكيراً عقلانياً بعيداً عن القمع. وهذا أمر ليس لدى النظرية الأدبية الحالية ما تقدّمه للإسهام فيه، وكلّ ما يمكنها القيام به هو أن تتعلّم منه. ويبقى لنا أن نتصور النظرية الأدبية وقد وضعت لنفسها هدفاً هو استقصاء علاقات الأدب الموضوعية باللغة وأدائها، وبالمجتمع في أساسه المادي وتطوره التاريخي، وببنى العقل البشري الموضوعية المحددة بيولوجياً. ولا شكّ أنّ مثل هذا الاستقصاء سيتّكل على الألسنية الحديثة، والأنثروبولوجيا، والتاريخ الثقافي، وعلم النفس الدقيق، وسيكون في الوقت ذاته نوعاً من الاختبار الجدّي لقدرة هذه الفروع. فالعلوم الإنسانية تبقى قاصرةً لا قدرة لها ما دامت تخفق في تقديم تفسير وافٍ للأدب. كما تبقى النظرية الأدبية قاصرة بلا قدرة ما دامت بعيدة عن العلوم الإنسانية الحديثة وتعتمد على طبعة ميتافيزيقية ومثالية من سوسور، وماركس، وفرويد.

*- ملاحظات لمن يرغب بمزيد من القراءة حول موضوعات هذه المقالة:

ليس هنالك كتاب محدد أنصح القارئ المبتدئ بقراءته كمدخل أو مقدمة. أما بالنسبة للقارئ العام أو المتقدم، وسواء فيما يتعلق بالأطر النظرية التي ناقشتها أو فيما يتعلّق بالنقّاد المحدثين وإضرابهم، فيمكن العودة إلى الموضوعات التالية مقرونة بأسماء من كتبوا فيها:

المادية التاريخية *: ماركس، انجلز، لينين، ألتوسر، ميشيل فوكو.*

الأنثروبولوجيا *: كلود ليفي شتراوس، مارفن هاريس.*

التحليل النفسي *: فرويد، لاكان، آيزنك.*

علم الظاهرات والوجودية: *هوسرل، هيدغر، سارتر، ديريدا.*

المنطق واللغة *: فريج، راسل، ستراوسن، سيرل.*

الألسنية *: سوسور، بلومفيلد، جاكوبسون، شومسكي.*

النظريات العلمية ومكانتها: *كارل بوبر، لاكاتوس.*

وتشتمل هذه المراجع على قدر كبير من المعلومات، مما يعني أنّ القارئ الذي يبدأ من الصفر سوف يحتاج إلى سنوات كي يتمثّلها. علماً أن كل اسم من هذه الأسماء لا يمثّل سوى جزء من تطور تقليد أو تراث فكري معقّد؛ فهنالك ماركسيات كثيرة مختلفة وفرويديات كثيرة مختلفة، وكثير من المقاربات الخاصة بالتقليد الظاهراتي والوجودي في الفلسفة، وكثير من النماذج في الألسنية. ولا يتناول أيّ من هذه النظريات الأدب مباشرةً، وإنما هي المادة التي يعتمد عليها منظّرو الأدب ويطبّقونها، بهذه الدرجة أو تلك من الانتهازية. وتختلف آراء جماعة النقد الأدبي حول مدى ضرورة فهم هذه النظريات قبل تطبيقها، حيث يرى البعض، وأنا منهم، أن من الواجب فهم النظرية المصدر

تماماً، في حين يرى البعض الآخر أنه يكفي التقاط اللغة النقدية المناسبة عن طريق التناضح أو الحلول (الأوزموزية)، أي عن طريق التمثّل اللاواعي.

إن أية قائمة من قوائم المراجع لا تقدّم في النهاية سوى دليل انتقائي جداً بخصوص نظريات هؤلاء الكتّاب، ومن الواجب التمكّن من التعامل مع هذه النظريات تعاملاً نقدياً، وبدرجة من الوعي التاريخي بأصولها.

❑

❑ الهوامش:

1 - تشكّل هذه الدراسة فصلاً تمهيدياً من كتاب:

The Poverty of Structuralism, Literature and Structuralist Thery, By Lenard Jackson, Longman, hondon and , New York. 1991.(م).

- 2

Walter Biemel . Martin Heidegger: an Illustrated Study (London: Routledge & Kegan Paul, 1977).

- 3

Rosalind Coward and John Ellis, Language and Materialism (London: Routledge & Kegan Paul, 1977).

- 4

Catherine Belsey, John Milton: Language, Gender , Power (Oxford ; Basil Blackwell, 1988).

❑❑❑

العالم والنص والناقد

ادوارد ســـــــعيد

■ ترجمة : عبد الكريم محفوض ■

العنوان الأصلي للكتاب

The World , The Text , And The Critic
Edward W. Said

النقد الدنيوي

إن ممارسة النقد في هذه الأيام تتخذ لها أربعة أشكال رئيسية. فالأول: هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية. والثاني هو التاريخ الأدبي الأكاديمي الذي ينحدر إلينا من الاختصاصات التي كانت قائمة في القرن التاسع عشر كدراسة الأدب الكلاسيكي والفيلولوجيا وتاريخ الحضارة. والثالث: هو التقويم والتأويل من زاوية أدبية، وعلى الرغم من أن هذا الشكل بالأساس عمل أكاديمي فإنه، على نقيض سلفيه، ليس مقصوراً على المحترفين وعلى أولئك الكتاب الذين يبرزون من حين إلى آخر. فالتقويم هو الشيء الذي يعلّمه ويمارسه أساتذة الأدب في الجامعة مع العلم أن المستفيدين منه بأبسط المعاني هم كل تلك الملايين من الناس ممن تعلموا في الصف كيفية قراءة قصيدة، وكيفية الاستمتاع بالتعقيد الذي تنطوي عليه فكرة ميتافيزيقية، وكيفية وجوب تصورهم أن للأدب واللغة الرمزية ثمة سمات فريدة يستحيل تقليصها إلى موعظة أخلاقية أو سياسية بسيطة. وأما الشكل الرابع فهو "النظرية الأدبية" التي هي بمثابة مضمار جديد نسبياً. فهذه النظرية برزت كميدان لافت للنظر بالنسبة للبحث الأكاديمي والشعبي في الولايات المتحدة في وقت لا حق لبروزها في أوربا: فأناس كوالتر بينيامين والفتى جورج لوكاش، مثلاً، قاما بعملهما النظر في باكورات سنوات هذا القرن، كما كتبا بلهجة معروفة ولو أنها مثار جدل على أوسع نطاق.ولكن النظرية الأدبية لم تبلغ مرحلة النضج، على الرغم من الدراسات الريادية التي أنجزها كانيث بيرك قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل، إلا في عقد السبعينات (1970) وذلك من جراء الاهتمام المتعمد الملحوظ بالنماذج الأوربية السباقة (من أمثال البنيوية ودلالات الألفاظ والتفكيك).

فالمقالات المجموعة ضمن هذا الكتاب تستمد وجودها من هذه الأشكال الأربعة كلها، حتى لو كان ميداناً مراجعة الكتب في الصحف والتقويم الأدبي في الصف بعيدين البعد كله عن التمثيل المباشر هنا. ولكن واقع الحال يتجسد في أن الجهود الحثيثة التي بذلتها طيلة اثني عشر عاماً (1969–1981) في كتابة هذه المقالات ساقتني للتعامل مع كل الأنواع الأربعة التي تتألف منها الممارسة النقدية الأدبية. وذلك بالطبع شيء عادي جداً، وصحيح قوله أيضاً عن معظم نقاد الأدب في هذه الأيام. ولئن كانت هنالك من مساهمة يساهم بها ما دعوته في هذا الكتاب بالنقد أو الوعي النقدي، فهي محاولة تخطي حدود الأشكال الأربعة كما جاء تحديدها أعلاه. وإن هذا الجهد ليسم (إن لم يسم نجاحه) العمل النقدي الذي تضطلع بعبّئه هذه المقالات كما يسم، فضلاً عن ذلك الأعمال والاصطلاحات التي تدين المقالات بوجودها لها.

إن الوضع السائد في النقد الآن قد بلغ الحد الذي جعل كل شكل من الأشكال الأربعة يمثل بحد ذاته تخصصاً (على الرغم من نشوز النظرية الأدبية بعض الشيء) وميداناً محدداً جداً من ميادين الجهد الفكري. وإن من المفروض، علاوة على ذلك، أن يوجد الأدب وكل الدراسات الإنسانية في صميم الثقافة(أو ثقافتنا كما يقال عنها في بعض الأحيان)، وأن تحظى الثقافة، من خلالهما، بشرف السمو والتعزيز، وأن تبقى ممارسة الثقافة الرفيعة ذات الحظوة الرسمية هامشية أيضاً حيال الهموم السياسية الخطيرة التي يعيشها المجتمع –ولاسيما في تلك النسخة الثقافية التي يغرسها في الأذهان المثقفون المحترفون والنقاد الأدبيون.

وهذا الواقع أدى إلى قيام عبادة الخبرة الاحترافية ذات الأثر المخزي على العموم. فالخبرة كانت، بالنسبة لطبقة أهل الفكر، خدمة تسري، لابل وتباع، للسلطة المركزية في المجتمع بشكل عادي. وهذه هي خيانة الكتبة المأمورين "Trahison des clercs" التي تحدث عنها جوليان بيندا في العشرينات. فالخبرة في الشؤون الخارجية، على سبيل المثال، كانت في العادة تعني إضفاء مسحة الشرعية على مسلك السياسة الخارجية، لا بل والأقرب إلى الصواب أن نقول أنها كانت استثماراً مطولاً لإعادة تعزيز دور الخبراء في الشؤون الخارجية. وإن مثل هذا القول الصحيح عن نقاد الأدب والكتاب الإنسانيين المحترفين، عدا أن خبرتهم قائمة على أساس عدم التدخل فيما دعاه فيكو بمنتهى الروعة بعالم الأمم – أي ذلك العالم الذي يمكن دعوته أيضاً، بمنتهى البساطة، "بالعالم أو الدنيا". فنحن نقول لتلاميذنا وعموم جماهيرنا بأننا ندافع عن الآداب الكلاسيكية، مفخرة الثقافةالليبرالية ودرر الأدب النفيسة، حتى في الوقت الذي نكشف فيه عن أنفسنا بأننا صامتون (ولربما عاجزون) حيال العالم التاريخي والاجتماعي الذي تحدث فيه كل هذه الأشياء.

إن المدى الذي يصل إليه الطلاق بين مؤسسة الميدان الثقافي وخبرته وبين صلاتهما الحقيقية. بمؤسسة السلطة قد تجلى لي على أوضح مايكون من خلال حديث مع صديق جامعي قديم كان يعمل في وزارة الدفاع لفترة من الزمن خلال حرب فيتنام، فوقتها كان القصف على أشده، وكنت أحاول بكل سذاجة أن أفهم نوعية ذلك الشخص الذي كان بمقدوره أن يأمر يومياً طائرات (ب –52) بإلقاء القنابل على بلدآسيوي بعيد بحجة المصلحة الأمريكية في الدفاع عن الحرية وإيقاف المد الشيوعي. "ياصاحبي"، قال صديقي: "إن الوزير كائن بشري عديد المكونات: فهو لا ينطبق على الصورة التي ربما حملتها في ذهنك عن السفاح الامبريالي المتوحش. إذ في المرة الأخيرة التي كنت

فيها بمكتبه شاهدت على طاولته رواية (الرباعية الاسكندرانية) لدوريل. ومن ثم توقف عن الحديث بكل مكر وكأنه كان يريد أن يترك لوجود تلك الرواية على الطاولة أن يعود وحده علي بتأثيره البغيض. ولكن المغزى الأدهى لحكاية صديقي كان مفاده أنه مامن إنسان قرأ رواية ما، واستعذبها على أرجح الظن، كان بوسعه أن يكون ذلك السفاك المتوحش الذي قد يتصوره المرء.

وبعد مضي عدة سنوات تخطر على بالي هذه النادرة التي تتقاذفها كلها الشكوك (وأنا لم أعد أتذكر رد فعلي على ذلك الربط المبهم بين دوريل وبين إصدار الأوامر بالقصف في الستينات)، وتقع علي وقع الصاعقة كونها الشيء النموذجي عما يحدث بالفعل على أرض الواقع: فالكتاب إنسانيون والمفكرون يقبلون الفكرة التي مفادها أن بمقدورك أن تقرأ أحسن القصص وأن تقتل وتشوه البشر في آن واحد معاً لأن باب العالم الثقافي مفتوح على مصراعيه أمام ذلك النوع الخاص من التعمية، ولأن الأنواع الثقافية ليس من المفروض أن تتدخل في تلك الأمور التي لا تصادق المنظومة الاجتماعية على تدخلها بها. وإن الشيء الذي ينجلي من تلك النادرة هو الفصل المستحب بين البيروقراطي الرفيع المقام وبين قارئ الروايات ذوات القيمة المشكوك بها والمكانة المحددة.

وخلال أواخر الستينات (1960) طرحت نفسها النظرية الأدبية بمزاعم جديدة. فالجذور الفكرية للنظرية الأدبية في أوربا كانت طافحة بالتمرد، وهذا عين الصواب على ما أظن...

إن الجامعة التقليدية وهيمنة الحتمية والوضعية وتجسيد الإيديولوجيا البورجوازية "للمنزع الإنساني"، والحواجز الصارمة بين الاختصاصات الأكاديمية. كلها جعلت النظرية الأدبية تطرح نفسها على أنّها ردود أفعال عنيفة على كل هذه الأمور التي عملت على ترابط الأسلاف النافذين للمنظّر الأدبي الحالي من أمثال سوسور ولوكاش وباتيل وليفي شتراوس وفرويد ونيتشه وماركس. لقد طرحت نفسها تلك النظرية بأنها مركب يعتزم الإطاحة بكل الإقطاعات الصغيرة في قلب عالم الإنتاج الفكري، وكان الأمل المنشود البيّن أن من الممكن، بالنتيجة، توحيد كل ميادين النشاط البشري، فضلاً عن المعاش معها كوحدة.

ولكن ثمة شيء طرأ، ولربما بشكل لا مناص منه، فالنظرية الأدبية الأمريكية انكفأت من حركة تدخلية جاسرة عبر تخوم التخصص في أواخر السبعينات ودخلت في تيه "النصّية" وهي تجر معها أحداث رواد النصية الثورية الأوربية كديريدا وفوكو اللذين كانا يدأبان، هما نفساهما، بمنتهى الأسف، على تشجيع تقديس تلك النظرية للأشياء وصقلها عبر الأطلسي. وهكذا فليس من المبالغة في شيء أن نقول بأن النظرية الأدبية الأمريكية، أو حتى الأوربية، صارت تتقبل الآن مبدأ عدم التدخل وبلا أي تحفظ، وبأن طريقتها الخاصة في اقتناص موضوعها (وفق صيغة آلثوسر) لا تعني أبداً اقتناص أي شيء دنيوي أو ظرفي أو ملوث اجتماعياً.

وهكذا صارت النصية بمثابة النقيض الحقيقي لما يمكن دعوته بالتاريخ بعد تنحيته جانباً والحلول محله. فالرأي الذي يعتبر أن النصية صار لها وجود لرأي صائب، بيد أنها وبالطريقة نفسها لم تبرز في أي مكان محدد أو في أي زمان معين. إنها استنبات، ولكن لا بفعل أي إنسان على الإطلاق، ولا في أي زمان بتاتاً. وإن من الممكن قراءتها وتأويلها، غير أن من المفهوم روتينياً أن القراءة والتأويل يحدثان على نحو مغلوط، وهكذا فإن من الممكن تحديد لائحة الأمثلة إلى مالا نهاية، ولكن بيت القصيد يبقى على ماهو عليه. فالنظرية الأدبية، بالشكل الذي تدري فيه ممارستها اليوم في

الأكاديمية الأمريكية، عزلت النصية في أغلب الأحوال عن الظروف والأحداث والحواس الجسدية التي جعلت منها شيئاً ممكناً، وأحالتها إلى شيء واضح جراء اعتبارها نتيجة للعمل البشري.

فحتى لو قبلنا (كما أقبل أساساً أنا) الأدلة التي طرحها هيدان وايت – ومنها أنّه مامن سبيل قط لتجاوز النصوص ابتغاء وعي التاريخ "الحقيقي" بشكل مباشر –فإن من الممكن أيضاً أن نقول أن مثل هذا الادعاء يجب ألا ينسخ الاهتمام بتلك الأحداث والظروف التي نجمت عن النصوص نفسها والتي عبرت عنها النصوص. وإن تلك الأحداث والظروف ماهي إلا نصية أيضاً (فكل روايات وحكايات كونراد تقريباً تطرح لنا وضعاً – من مثل زمرة من الأصدقاء ممن يجلسون علىمتن سفينة ويستمعون إلى حكاية ما –يفضي إلى السرد الذي يشكل النص)، فضلاً عن أن الكثير مما يدور في النصوص يلمح إلى النصوص في الوقت نفسه، أي يتقرب بنفسه منها على نحو مباشر. فموقفي هو القول بأن النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله.

إن النظرية الأدبية، نظرية اليسار أو اليمين سواء بسواء، قد أدارت ظهرها لكل هذه الأشياء. وهذا الموقف يمكن اعتباره، كما أرى، انتصاراً لأخلاق الاحترافية. ولكن ليس من المصادفة في شيء أن يقترن بروز فلسفة أضيق مما ينبغي، أي فلسفة النصية البحتة وعدم التدخل النقدي، مع سطوح نجم الريغانية[1]، أو بعبارة أخرى، مع حرب باردة جديدة وتفاقم التعسكر ونفقات الدفاع، والانجراف الهائل باتجاه اليمين، في أمور تمس الاقتصاد والخدمات الاجتماعية والأيدي العاملة المنظمة، فالنقد المعاصر، في عزوفه عن الدنيا بقضها وقضيضها كرمى لنص تكتنفه الشكوك والمغالطات إلى حد لا يتصوره العقل، تخلى عن جمهوره، عن أهالي المجتمع الحديث الذين تركوا تحت رحمة قوى السوق "الحرة" والشركات المتعددة الجنسيات ومضاربات الشهوات الاستهلاكية. وها نحن الآن نشهد ترعرع رطانة طنانة كي تحجب، بتعقيداتها المرعبة، الوقائع الاجتماعية وكي تشجع، وياللغرابة، دراسة "أنماط التمييز"، بشكل بعيد جداً عن الحياة اليومية في مرحلة انحسار القوى الأمريكية.

فالنقد لم يعد بوسعه التعاون مع هذه المغامرة التجارية، أو التظاهر بتجاهلها لأن ممارسة النقد لا تعني البتة إضفاء مسحة من الشرعية على الوضع الحالي أو الالتحاق بركب طبقة كهنوتية من البطاركة والميتافيزيقيين الدوغماتيين. إن كل مقالة في هذا الكتاب تؤكد على الترابط بين النصوص وبين الوقائع الوجودية للحياة البشرية والسياسية والمجتمعات والأحداث. فالوقائع المتعلقة بالقوة والسلطة –والمتعلقة أيضاً بضروب المقاومة التي يبديها الرجال والنساء والحركات الاجتماعية والسلطات والمعتقدات التقليدية – هي الوقائع التي تجعل من النصوص أمراً ممكناً، وهي التي تطرحها لقراء تلك النصوص، وهي التي تستقطب اهتمام النقاد. ولذلك فإنني أقترح أن تكون هذه الوقائع مثار اهتمام النقد والوعي النقدي.

وعند هذا الحد صار من الواضح ولابد أن هذا النوع من النقد لا يمكن ممارسته إلا خلف وخارج إطار الإجماع المتحكم بهذا الميدان اليوم في تلك الأشكال الأربعة المقبولة التي جئت على

[1] *نسبة إلى الرئيس الأمريكي الأسبق، رونالد ريغان، – المترجم.*

ذكرها آنفاً. ومع ذلك فلئن كانت هذه المهمة هي مهمة النقد في الزمن الحالي، ألا وهي الوقوف بين الثقافة السائدة وبين الأشكال التجميعية للمنظومات النقدية، فهنالك شيء من العزاء إن نحن تذكرنا أن هذا المآل كان في الوقت نفسه مآل الوعي النقدي في الماضي القريب.

***

ما من قارئ قرأ كتاب "المحاكاة" (Mimesis) لإرخ أورباخ، وهو واحد من أهم الكتب وأكثرها إثارة للإعجاب، وكتاب من أنفس الكتب التي ظهرت على وجه الأرض عن النقد الأدبي، إلا ودغدغت مشاعره الظروف التي أحاطت بالكتابة الفعلية لهذا الكتاب. فلقد لمح أورباخ عرضاً تقريباً إلى هذه الظروف في الأسطر الأخيرة من الخاتمة التي تمثل شرحاً موجزاً جداً لعلم المنهج (ميثودولوجيا) عما صار في خاتمة المطاف عملاً بارزاً ألمعية أدبية.

إذ بعد أن يشير أورباخ إلى أنه ماكان بوسعه أن يتعامل مع كل الأشياء المكتوبة من قبل عن الأدب الغربي، وفيه، لتحقيق طموحه في دراسة مستفيضة مثل "تصوير الواقع في الأدب الغربي" يردف قائلاً:

[وقد أذكر أيضاً أن كتابة الكتاب كانت خلال الحرب وفي استانبول، حيث أن المكتبات غير مؤهلة لإجراء الدراسات الأوربية، وبما أن الاتصالات الدولية كانت معوقة كان لزاماً علي أن أستغني عن كل الدوريات تقريباً، وعن كل أحداث الاستقصاءات تقريباً أيضاً، كما كان لزاماً علي في بعض الحالات الاستغناء عن طباعة نصوصي طباعة موثوقة. ونظراً لذلك فإن من الممكن وحتى من المحتمل أن أكون قد تجاهلت بعض الأشياء التي كان يتوجب علي أن أمعن النظر فيها، وأن أكون قد أكدت أحياناً على شيء دحضه أو عدله البحث الحديث.... ولكن من الناحية الأخرى فإن من الممكن جداً أن يكون الكتاب مديناً بوجوده لهذا النقص نفسه المتمثل بغياب مكتبة غنية ومتخصصه. فلو أتيح لي أن أتعرف على كل ذلك العمل الذي تم إنجازه عن موضوعات عديدة جداً، لما توصلت على الأرجح إلى اتخاذ قرار بالكتابة].

إن مأساة هذا الشيء البسيط من التواضع أمر ملفت للنظر وذلك لأن أورباخ يتحدث، أولاً، بلهجة هادئة تخفي الكثير من آلامه في منفاه. فلقد كان لاجئاً يهودياً هارباً من أوربا النازية، وكان باحثاً أوربياً في ذلك التراث العريق الذي يدور حول دراسة (الأدب الرومانسي الألماني). ولذلك فقد كان هنا في استانبول يائساً من أي اتصال له مع المرتكزات الأساسية السياسية والثقافية والأدبية التي كان يستند عليها ذلك التراث الهائل. وفي كتابة "المحاكاة" لم يكن يمارس، كما يلمح إلينا في عمل لاحق، احترافه فقط على الرغم من كل المعوقات: بل كان ينجز عملاً ثقافياً، وحضارياً، حتى وسرمدياً ذا أهمية قصوى. فالشيء الذي جازف به ماكان مجرد احتمال ظهوره في كتابته ضحلاً، متخلفاً عن العصر، مخطئاً وذا طموح سخيف (إذ من هو ذلك الإنسان ذو العقل السليم الذي يضطلع بعبء مشروع ضخم جداً ضخامة موضوع الأدب الغربي بأسره؟)، ولقد جازف أيضاً، من الناحية الأخرى، باحتمال عدم الكتابة والوقوع بالنتيجة فريسة المخاطر الحقيقية للمنفى: أي انعدام النصوص والموروثات والتواصلات التي تشكل شبكة ثقافة ما. فالمنفي الأوربي يصبح، لدى انعدام الوجود

الفعلي للثقافة كما تتمثل مادياً بالمكتبات ومؤسسات البحث ووجود كتب أخرى وباحثين آخرين، منبوذاً ومرتبكاً وبعيداً كل البعد عن الحس والأمة والمناخ.

وحين يختار أورباخ أن يذكر استانبول كمكان منفاه فإنه يضيف بذلك شحنة مأساوية أخرى على ظهور كتاب "المحاكاة" بشكل فعلي.فبالنسبة لأي أوروبي متمرس أساساً بالآداب الرومانية زمن القرون الوسطى وزمن الانبعاث الحضاري، بالشكل الذي كأنه أورباخ، فإن استانبول لا تجسّد ضمناً مكاناً خارج أوربا بتلك البساطة وحسب. فاستانبول تمثل التركي المرعب، والإسلام أيضاً، أي بعبع الديار المسيحية، والرمز المجسّم لتلك الردة الدينية المشرقية الكبيرة. لقد كانت تركيا، طيلة العصر الكلاسيكي للثقافة الأوروبية، هي المشرق كله ممثلاً بالإسلام العدواني المروّع(6). بيد أن هذا لم يكن كل شيء. فالمشرق والإسلام كانا يمثلان أقصى درجات الغربة عن أوربا ويمثّلان التصدي لأوربا والموروث الأوربي المتجسد باللاتينية المسيحية، فضلاً عن التصدي للسلطة المزعومة للكنيسة والمنزع الإنساني في التعليم والجماعة الثقافية الواحدة. لقد بقيت تركيا والإسلام، طيلة قرون وقرون، سيفاً مصلتاً على أوربا كوحش مركب عملاق يهدد أوربا بالدمار. إن وجود منفي أوربي في استانبول وقت الفاشية في أوربا كان يعني شكلاً صارماً ومهيلاً جداً من أشكال النفي عن أوربا.

ومع ذلك فإن أورباخ يكشف علانية سر تلك المفارقة التي مفادها أن بعده بالتحديد عن موطنه –بكل المعاني التي تنطوي عليها هذه العبارة– هو الشيء الذي أتاح له فرصة ذلك الإنجاز الرائع لكتاب "المحاكاة". فكيف تراه انقلب المنفى من تحد أو مخاطرة، لابل ومن صدمةعنيفة لذاته الأوربية، إلى مهمة إيجابية، ومهمة سيكون نجاحها عملاً ثقافياً ذا أهمية فائقة؟

إن الجواب على هذا السؤال موجود في المقالة التي كتبها أورباخ في خريف حياته بعنوان "فيلولوجيا الأدب العالمي". فالقسط الأكبر من هذه المقالة يحبك تلك الفكرة التي ظهرت على أوضح مايكون للوهلة الأولى في كتاب "المحاكاة"، والتي من الممكن تقديرها سلفاً في الاهتمام الباكر الذي أولاه أورباخ لفيكو، ومفادها أن العمل الفيلولوجي يتعامل مع الإنسانية جمعاء ويتخطى الحدود القومية. فكما يقول: "إن موطننا الفيلولوجي هو المعمورة، إذ لم يعد بوسعه البقاء ضمن إطار الأمة". ولكن مقالته تبين أن موطنه الدنيوي هو الثقافة الأوربية. بيد أنّه، وكأنما يتذكر اقتلاعه من جذوره الأوربية ومنفاه في المشرق، يضيف قائلاً: "إن أثمن قسط من إرث الفيلولوجي، والقسط الذي لا غنى عنه، لا يزال يكمن في إرث وثقافة أمته ذاتها. وإن عمله لن يكون مجدياً قولاً وفعلاً إلا حين ينفصل أولاً عن هذا الإرث ومن ثم يتخطاه"(7) وهكذا فابتغاء التوكيد على القيمة المستحبة التي تكمن في الانفصال عن الموطن يستشهد أورباخ بفقرة مما يقوله هوغو في كتاب "التهذيب" للقديس فيكتور–:

> ***ولذلك فإن مصدراً عظيماً من مصادر الفضيلة بالنسبة للذهن المتمرس هو أن يتعلم بادئ ذي بدء، ورويداً رويداً، تبديل موقفه من الأشياء، المنظورة، والعابرة كي يتمكن لاحقاً من أن يخلفها كلها وراءه. فالإنسان الذي يرى موطنه أثيراً على نفسه هو إنسان غفل طري العود، والإنسان الذي ينظر إلىأية تربة وكأنها تربة موطنه فهو إنسان قوي، وأما الإنسان الكامل فهو ذلك الإنسان الذي يرى العالم بأسره غريباً عليه.(إن النص اللاتيني بهذا الخصوص على أوضح مايكون إذ يقول: Perfectus vero cui mundus totus***

...(exilium est)

وهذا هو كل ما يقتبسه أورباخ من هوغو، في حين أن بقية الفقرة تتواصل على المنوال نفسه:

> ***[إن صاحب النفس الوديعة يركز حبه على بقعة واحدة من العالم، في حين أن الإنسان القوي يوسع حبه كي يشمل الأمكنة كافة، ولكن الإنسان الكامل هو من يخمد جذوة حبه. وأنا معتاد منذ أيام الصبا على أن أقيم في بلاد غريبة، وإنني لأدرك عمق الحزن الذي يشعر به الذهن أحياناً لدى مغادرة الموقد الضيق في كوخ أحد الفلاحين، وأدرك أيضاً عمق الازدراء الصريح الذي يكنه "الذهن للمواقع الرخامية وللقاعات المزدانة بألواح الخشب الفاخر].***

إن أورباخ يقرن بين عقيدة هوغو حيال المنفى وبين فكرتي الفاقة والبلد الأجنبي (Paupertass- terra aliena) على الرغم من أنّه في الكلمات الأخيرة من مقالته يؤكد على أن شرعة التقشف الكامنة في التشرد المتعمد هي "وسيلة جيدة أيضاً للإنسان الذي يتمنى أن يحظى بحب لائق للعالم". وهكذا فعند هذه النقطة تتجلىخاتمة أورباخ في كتاب "المحاكاة": "من الممكن تماماً أن يكون الكتاب مديناً بوجوده لنفس هذا النقص المتمثل بانعدام وجود مكتبة غنية ومتخصصة". وبكلمات أخرى كان الكتاب مديناً بوجوده لنفس تلك الحقيقة التي مفادها أن المنفى والتشرد كانا في المشرق لا في المغرب الأوربي. ولئن كان الواقع على هذا النحو فإن كتاب "المحاكاة" نفسه لن يكون كما كان الظن فيه مراراً وتكراراً، مجرد توكيد للتراث الثقافي الغربي وحسب،وإنما سيكون أيضاً عملاً مبنياً على اغتراب هام وحقيقي عن ذلك التراث، وعملاً لا يستمد شروط وظروف وجوده مباشرة من تلك الثقافة التي يصفها بمثل ذلك النوع من التبصر والألمعية النادرين، بل يستمدها على الأرجح من ابتعاد معضل عنها. وعلاوة على ذلك يشتط أورباخ إلى حد القول، كما يروي لنا في فصل سابق من فصول "المحاكاة"، بأنّه لو حاول القيام بعمل دراسي كامل وبالطريقة التقليدية لما كان بمقدوره أن يكتب ذلك الكتاب: إذ لكانت الثقافة نفسها، بمؤسساتها الرسمية والمأذونة، قد منعت إقدام رجل واحد على إنجاز مهمة بهذه الجسارة. فمن هنا جاءت القيمة التنفيذية للمنفى، تلك القيمة التي استطاع أورباخ تحويلها واستغلالها لتنفيذ عمل مجد.

وهيا بنا الآن نعيد النظر بفكرة المكان، تلك الفكرة التي تمكن من خلالها إنسان مثل أورباخ أن يشعر في استانبول، طيلة فترة تبعيده عن مكانه الطبيعي، بأنه بعيد عن مكانه ومنفي ومتغرب. إن أقرب وصف للمكان قد يحدده على أنه الأمة، إذ إن فكرة الأمة، أي فكرة جماعة ثقافية قومية ككينونة ذات سيادة وذات مكان محدد قبالة غيره من الأمكنة الأخرى، تحظى بالتأكيد بأكمل درجات التحقيق في تلك الحدود الشاسعة المرسومة بين أوربا والمشرق– ألا وهي تلك الحدود الحافلة بموروث طويل وتعيس في أغلب الأحيان في الفكر الأوربي. ولكن فكرة المكان هذه لا تغطي الفروق الدقيقة القائمة بالأساس بين التوكيد والتلاؤم والانتماء والتوحد والتجمع، أي كل ماينجم عن عبارة "في الموطن، أو في المكان المناسب"... وفي هذا الكتاب سوف أستخدم كلمة "ثقافة" للإشارة إلى بيئة وعملية وهيمنة مطمور فيها الأفراد (في ظروفهم الخاصة) وأعمالهم، فضلاً عن أنهم في الوقت نفسه تحت المراقبة من فوق بواسطة البنية الفوقية، ومن تحت بواسطة سلسلة كاملة من المواقف الميثودولوجية.

ولذلك ففي الثقافة وحدها نستطيع العثور على كل سلسلة المعاني والأفكار التي تنقلها لنا عبارات من أمثال "الانتماء إلى مكان، أو في مكان مناسب، وكون المرء في موطنه وفي مكانه المناسبين".

إن فكرة الثقافة لفكرة فضفاضة بالطبع. ولكن الثقافة، ككتلة منهجية ذات دلالة سياسية واجتماعية وتاريخية أيضاً، فضفاضة بدورها كفكرتها، والدليل على ذلك يقوم في معجم كروبركلوكون عن معاني كلمة الثقافة في ميدان علم الاجتماع. بيدأنني سأتفادى ذكر تفاصيل هذه المعاني المتكاثر بعضها من بعض، وأكتفي بالتطرق مباشرة إلى ما أظنه يخدم أهدافي هنا على أفضل مايرام. فالثقافة يتم استخدامها، في المقام الأول، لا لتحديد الشيء الذي ينتمي إليه المرء وحسب، وإنما لتحديد الشيء الذي يمتلكه المرء، ناهيك عن تحديدها أيضاً، فضلاً عن عملية الامتلاك السالفة الذكر، ذلك الحد الفاصل الذي تحتدم عليه معركة ضارية بين مفهوم الشيء الداخلي على الثقافة ومفهوم الشيء الذي من صلبها هي. فهذه الأشياء ليست مثار جدل البتة: إذ إن معظم الناس الذين يستغلون مقولة الثقافة يوافقون عليها ولابد،مثلما يوافق عليها أورباخ في خاتمة كتابه حين يتحدث عن وجوده في استانبول بعيداً عن بيئته الثقافية المألوفة، بعيداً عن صلب مواد البحث والبيئة المعتادة.

ولكن، في المقام الثاني، هنالك بعد أكثر تشويقاً لفكرة الثقافة هذه ألا وهو نملكها الامتلاك، أي بما معناه أن الثقافة بمقدورها، بفضل موقعها الرفيع أو السامي، أن تجيز وتهيمن وتحلّل وتحرّم، وأن تخفض منزلة شيء ما أو أن ترفع من مقامه، الأمر الذي يعني بوجيز العبارة: قدره الثقافة على أن تكون وسيلة، أو ربما الوسيلة الأساسية، للإتيان بالتمييز القاطع في قلب مضمارها هي وفيما خلف ذلك المضمار أيضاً. فهذه الفكرة هي الفكرة الجلية في الاستشراق الفرنسي، على سبيل المثال، كشيء متميز عن الاستشراق الإنكليزي، وهذا بدوره يلعب دوراً رئيسياً في عمل إيرنست رينان، ولويس ماسينون، وريموند شواب الذين يمثلون أكابر الباحثين،والذين سيكون عملهم موضع التقويم في الجزء الأخير من هذا الكتاب.

وحين يتحدث أورباخ عن عدم قدرته علىكتابة كتاب مثل "المحاكاة" لو أنّه بقي في أوربا، فإنه يشير بالتحديد إلى تلك الشبكة المتصالبة المتآلفة من تقنيات البحث ومن القوانين الأخلاقية– وهي الشبكة التي من خلالها تفرض الثقافة السائدة على الباحث الفرد قوانينها المتعلقة بكيفية إجراء الدراسة الأدبية. ومع ذلك فحتى هذا النوع من الغرض ليس إلا مظهراً ثانوياً من مظاهر قدرة الثقافة على السيطرة على العمل وعلى تجويزه. وأما الشيء الأهم في الثقافة فهو أنها منظومة من القيم التي ترشح إلى تحت كي تغمر بقطراتها كل شيء تقريباً ضمن نطاقها هي، وإلى حد البلل. ولكن المفارقة العجيبة تكمن في أن الثقافة تتحكم من فوق دون أن تكون في الوقت نفسه، متاحة لأي شيء ولأي إنسان تتحكم به. وواقع الحال في عصرنا هذا، عصر المواقف المتأتية عن وسائل الإعلام، أن الإصرار الأيديولوجي الذي تصر عليه هذه الثقافة أو تلك لاستقطاب الانتباه إليها على أنّها سامية قد حل به الوهن وحلّت محله ثقافة صارت قوانينها ومعاييرها خفية إلى ذلك الحد الذي صارت تبدو فيه بأنها "طبيعية وموضوعية وحقيقية".

إن المرء ليفترض، من منطلق تاريخي، أن الثقافة كانت دائماً تعني ضمناً التسلسلات الهرمية وذلك لأنها عزلت الخاصة عن العامة، والأميز عمن هم أقل تمييزاً وهكذا دواليك. وعلاوة على ذلك

فقد جعلت بعض الأساليب والأنماط الفكرية تطغى على ما عداها. ولكن توجهها كان على الدوام يتمثل بالتحرك إلىتحت من ذروة القوة والتميز كي تنثر وتنشر وتوسع نفسها علىأوسع نطاق ممكن. فالثقافة في شكلها النفعي هي تلك الثقافة التي يتحدث عنها ماثيو آرنولد في كتابه المعنون بـ "الثقافة والفوضى" باعتبارها تثير في أشياعها حماسة متقدة:

[إن جهابذة الثقافة هم أولئك الرجال المتحمسون لنشر أفضل معلومات وأفضل أفكار زمانهم، ولتيسير سيادتها ونقلها من هذا الطرف في المجتمع إلى ذاك، وهم أولئك الرجال المجتهدون لتشذيب المعرفة من كل ماكان فظاً سقيماً عسيراً عويصاً احترافياً ومنّاعاً، بغية إضفاء مسحةإنسانية عليه وجعله مجدياً خارج إطار زمرة المصقولين والمتعلمين شريطة استبقائه بين أفضل معلومات وأفكار الزمان [هذا هو بالتأكيد التعريف الذي ساقه آرنولد للثقافة] وجعله، من ثم، مصدراً حقيقياً للطلاوة والنور].

إن السؤال الذي تطرحه هنا حماسة آرنولد للثقافة هو العلاقة بين الثقافة والمجتمع فهو يحاول أن يبرهن على أن المجتمع هو الأساس المادي والفعلي الذي تحاول الثقافة أن توسع هيمنتها عليه من خلال جهابذة الثقافة. ولذلك فإن العلاقة المثلى بين الثقافة والمجتمع ماهي إلا علاقة تطابق يغطي الأول فيها الثاني. بيد أن الأمر الذي يتجاهله قراء آرنولد مراراً وتكراراً هو أن آرنولد يتصور هذا الطموح الذي تطمح إليه الثقافة لبسط هيمنتها على المجتمع إن هو بالأساس إلا طموح ديدنه الصراع: أي أن أفضل المعلومات وأفضل الأفكار عليها أن تتبارى مع كل الإيديولوجيات والفلسفات والعقائد والتصورات والقيم المتضاربة فيما بين بعضها بعضاً، علاوة على أن التبصر الذي كان لدى آرنولد كان مؤداه أن الشيء الذي يحدق به الخطر في المجتمع ليس مجرد صقل الأفراد، أو تطوير زمرة من الإحساسات المرهفة، أو بعث الاهتمام بالآداب الكلاسيكية، وإنما كان إحكام الهيمنة المطلقة، بعد نوالها والظفر بها، لزمرة من الأفكار المتماثلة التي يدعوها آرنولد توقيراً لها بالثقافة، على غيرها من الأفكار الأخرى في المجتمع.

ومع ذلك فالشيء الذي لا يزال على صلة وثيقة بالموضوع هو توجيه السؤال إلى آرنولد عن مكان حدوث هذاالصراع من أجل الهيمنة. فإذا قلنا بأنه يحدث في المجتمع قد اقتربنا من الجواب، على ما أظن، ولكن يبقى علينا أن نحدد مكانه في المجتمع.وقصارى القول فإن اهتمام آرنولد يدور حول مجتمع محدد إجمالاً على أنّه، مثلاً، أمة –إنكلترا، فرنسا، ألمانيا– ولكن الأكثر إمتاعاً من هذا هو أن آرنولد يتصور المجتمع على مايبدو وكأنه عملية ولربما كينونة عرضة للانقياد والهيمنة، لا بل وللاقتناص أيضاً. وإن ماكان يفهمه آرنولد على الدوام هو أن المرء حين يكون قادراً على تسليط مجموعة أو منظومة من الأفكار المدعوة "بالثقافة" على المجتمع يعني أن يكون ذلك المرء قد أدرك أن المراهنات التي يراهن عليها هي تشبه المجتمع بالثقافة، وبالتالي احتياز سلطة مرعبة جداً. ولذلك ليس من باب المصادفة في شيء أن يلزق آرنولد، في خاتمة كتابه "الثقافة والفوضى"، الثقافة المظفرة بالدولة، ما دامت الثقافة هي أفضل ذات المرء والدولة تحقيق لتلك الذات في الواقع المادي. وهكذا فإن قوة الثقافة ليست، على نحو كامن، بأقل من قوة الدولة في شيء. وإن آرنولد ليس على أي شيء من الغموض حيال هذه النقطة إذ إنه يتحدث، أول مايتحدث، عن معارضته المطلقة لأمور من

أمثال الإضرابات والمظاهرات، كائناً ماكان نبل القضية، وبعدئذٍ يمضي قدماً ليبرهن على أن مثل هذه "الفوضى"،كالإضرابات والمظاهرات، تتحدى سلطة الدولة التي شأنها، أخلاقياًوسياسياً وجمالياً، شأن الإضرابات والمظاهرات:

إن الدولة التي يكون فيها القانون حازماً وآمراً، تكون المسيرة الراسخة والمستقرة للنظام العام شرطاً لازماً كي يحقق المرء النضج لكل ماهو ثمين ودائم الآن، أو كي يوطد الأسس لكل ماهو ثمين، ودائم في المستقبل.

ولذلك فنحن نرى أن إطار الدولة ونظامها الخارجي، كائناً من يكون الإنسان الذي يدير الدولة، شيء واحد مقدس، وبناء على ذلك فإن الثقافة من ألد أعداء الفوضى، بالنظر لتلك الآمال والمخططات التي ترعاها الدولة، والتي تعلمنا الثقافة أن نرعاها أيضاً.

إن التواكل في ذهن آرنولد بين الثقافة، أي السيادة الراسخة للثقافة على المجتمع (كل ماهو ثمين ودائم)، وبين إطار الدولة ونظامها الخارجي شبه اللاهوتي، أمر واضح تماماً. وهذا التواكل يوحي بتطابق السلطة تطابقاً تواظب على حبكه بلاغة آرنولد وتفكيره، فلكي يكون المرء مع الثقافة وفيها، يعني أن يكون في الدولة ومعها بطريقة ولاء قسري. ومع هذا التشابه، تشابه الثقافة مع الإطار الخارجي للدولة، تأتي ثمة أشياء أخرى كالثقة والعهد وحس الأكثرية وكل شبكة المعاني التي نقرنها بعبارة "الموطن" والانتماء والجماعة. فخارج سلسلة هذه المعاني – وذلك لأن الخارج هو ما يحدد الداخل في هذه الحالة– تقف الفوضى والمحرومون ثقافياً شرعاً، أي تلك العناصر التي تعارض الثقافةوالدولة: ألا وهم المشردون، بمنتهى الاختصار.

ليس في نيتي هنا أن أبحث بالتفصيل تلك المضامين التي تنطوي على أهمية قصوى، والتي تتجلى في التعليقات الختامية لآرنولد على الثقافة. ولكن من الجدير بنا أن نصرّ، على الأقل، على بعض تلك المضامين في إطارأعرض من الإطار الذي وضعها فيه آرنولد. فحتى لو كانت الثقافة هي المثل الأعلى بالنسبة لآرنولد، يجب النظر إليها بنفس هذا المنظار من أجل الشيء الذي ينتفي منها ومن أجل الشيء الذي تنتصر عليه حين تكون موضع تقديس الدولة ومن أجل حقها بذلك التقديس حين تكون واقعية. وهذا يعني أن الثقافة عبارةعن منظومة من التمييزات والتقويمات – الجمالية أساساً على الأرجح – كما قال ليونيل تريلينغ، بيد أنّها ليست أقل قهراً ولذلك السبب نفسه– لأن شريحة من الدولة تكون قادرة على التشبه بها، كما يعني أن الثقافة عبارة عن منظومة من النفايات المشرعة من الأعلى ولكن قوانينها مسنونة من خلال جماعتها السياسية، وبتلك المنظومة يمكن رصد أمور من مثال الفوضى والشغب واللاعقلانية والدونية والذوق السقيم واللا أخلاقية، ويمكن نبذها واستبقاؤها هناك بواسطة سلطة الدولة ومؤسساتها.

إذ لو صحّ القول بأن الثقافة، من ناحية أولى، هي العقيدة الإيجابية لأفضل ما يستخلصه الفكر ويعرفه، فهي أيضاً من ناحية أخرى بمثابة العقيدة السلبية التفاضليةلكل ماليس بأفضل، ولئن كنا قد تعلمنا مع ميشيل فوكو أن ننظر إلى الثقافة نظرتنا إلى سيرورة متشجة بالمؤسسات، وسيرورة تستبقي مناسباً كل ماتراه مناسباً لها، فقد رأينا فوكو أيضاً وهو يبين كيف أن آخريات معينة، آخرين معينين، قد استبقوا صامتين، خوارج، أو استبقوا – في الحالة التي درس فيها قانون العقوبات والكبت

الجنسي– مدجنين، لصالح الاستعمال في قلب الثقافة.

وحتى لو رغبنا بتفنيد كل ما وجده فوكو من النفايات التي نفتها الثقافة الأوربية الكلاسيكية لكل ما وسمته قالونيا بالمعتوه أو اللاعقلاني، وحتى لو لم نقتنع بأن الموقف المتناقض الذي وقفته تلك الثقافة من مسألة الجنس بتشجيعه وكبته في آن واحد معاً كان موقفاً معمماً بالشكل الذي يتصوره فيه فوكو، فإننا سوف نقتنع ولابد بأن جدلية تحصين الذات وتوكيد الذات التي تحقق من خلالها الثقافة هيمنتها على المجتمع والدولة، لهي جدلية معتمدة على تلك الممارسة الدائمة التي تمارسها الثقافة لعزل ذاتها عن كل ماتتصوره لا يمت بصلة إلىذاتها هي. وأما الأسلوب الذي يتم به هذا العزل فهو على الدوام وضع الثقافة المدعومة فوق الأطر. وهذه المقولة ليست بأي حال من الأحوال مقولة ميتافيزيقية كما سيدل على ذلك للتو مثلان إنكليزيان من أمثلة القرن التاسع عشر.وهذان المثلان كلاهما على علاقة بالتعليق الذي سقته من قبل عن أورباخ، ألا وهو أن الثقافة عليها أن تتعامل بحس عدواني لصالح الأمة والوطن والجماعة والانتماء. فالمثل الأول موجود في محضر جلسة رسمية لماكولي في عام 1835 عن التربية الهندية إذ يقول:

[ليس لي أية معرفة لا بالسنسكريتية ولا بالعربية. ولكنني فعلت ما بوسعي لتكوين تقويم دقيق لقيمة كل منهما. لقد قرأتُ ترجمات لأشهر الأعمال العربية والسنسكريتية. ولقد تحادثتُ، هنا وفي الوطن، مع أناس متميزين بكفاءاتهم في اللغات الشرقية. وإنني على استعداد للنظر إلى التعليم الشرقي بالتقويم الذي جاء به المستشرقون أنفسهم. بيد أنني ما وجدت واحداً منهم بمقدوره أن يدحض حقيقة كون رف واحد من مكتبة أوربية جيدة يساوي كل الأدب المحلي للهند والجزيرة العربية.إن السمو الجوهري للأدب الغربي محط الاقرار التام فعلاً من قبل أولئك الأعضاء الذين يشكلون اللجنة والذين يدعمون الخطة الشرقية في التعليم... وليس من المبالغة أن نقول أن كل المعلومات التاريخية المجموعة في اللغة السنسكريتية أقل قيمة مما قد يوجد في تلك الملخصات المبتذلة والمستخدمة في المدارس الإعدادية في إنكلترا، وفي كل فرع من فروع الفلسفة الأخلاقية والمادية نجد أن المكان النسبي لهاتين الأمتين هونفسه تقريباً.].

إن هذا القول ليس مجرد تعبير عن رأي وحسب، لا. ولا يمكن استبعاده، كما استبعد ديريدا في كتابه Grammatology ليفي شتراوس، كشاهد نصي عن التشريق العرقي، وإن ذلك القول،في الواقع، لدليل على التشرنق العرقي بل وعلى أكثر من ذلك لأن رأي ماكولي ماهو إلى تصور غارق في صميم التشرنق العرقي وذو نتائج مؤكدة، إذ إن ماكولي كان يتحدث من موقع السلطة حيث كان بوسعه ترجمة تصوراته إلى قرار يأمر سكان شبه قارة بأسرها أن يذعنوا للدراسة بلغة غير لغتهم الأم. وهذا ماحدث في حقيقة الأمر. وهذا الموقف بدوره هو ما عزز لدى الثقافة أمام نفسها مشروعية تصرفها من جراء توفيره سابقة، وواقعة، جرتا الشعور بالتفوق والقعود في دست السلطة إلى الانغمار في كل من بلاغة الانتماء، أو الكينونة "في الوطن" إن جاز التعبير، ومن بلاغة الإدارة أيضاً: كي تحل الواحدة منهما محل الأخرى، بمنتهى البداهة.

وثمة مثل ثانٍ يتعلق بالهند أيضاً. فحين تناول بالدراسة إيريك ستوكس، بحدة ذهن تستحق

الإعجاب، أهمية الفلسفة النفعية للحكم البريطاني في الهند، يتعجب المرء في كتاب ستوكس المعنون بـ"النفعيون الإنكليز والهند". من الكيفية التي تتمكن بها زمرة قليلة من المفكرين نسبياً– من بينها بينتام بالطبع والثنائي ميل– من الإتيان بالحجج لتعزيز مذهب فلسفي واستكماله لحكم الهند، مذهب ينطوي في بعض جوانبه علىتشابه لايرق إليه الشك مع آراء آرنولد وماكولي في الثقافة الأوربية، من أنها أسمى من كل ما عداها، فها هو جون ستيورات ميل يحتل اليوم بين (نفعيي البيت الهندي) منزلة ثقافية مرموقة إلى الحد الذي جعل آراءه عن الحرية والحكومة التمثيلية تدور على ألسنة أجيال وأجيال على أنها المقولة الثقافية الليبرالية المتطورة حول هذه القضايا. ولكن عن ميل كان على ستوكس أن يقول مايلي: "لقد أفاد جون ستيوارت في كتيبه [عن الحرية] قائلاً بدقة متناهية أن مبادئ الحرية مقصود تطبيقها حصراً على تلك البلدان التي تطورت تطوراً كافياً في مضمار الحضارة ليكون بمقدورها تسوية شؤونها بالبحث العقلاني. وعلاوة على ذلك كان مخلصاً لأبيه في تشبثه بالاعتقاد أن الهند ماكان بالإمكان حكمها وقتذاك إلا بشكل استبدادي. ولكن على الرغم من أنّه كان يرفض، هو نفسه، تطبيق تعاليم الحرية والحكومة التمثيلية في الهند، فإن حفنة ضئيلة من الليبراليين الراديكاليين وجمهرة متكاثرة من المثقفين الهنود لم يضعوا أمثال هذه القيود. إن لمحة خاطفة على آخر فصل في الحكومة التمثيلية– ناهيك عن التطرق إلى المقطع الوارد في المجلد الثالث من مقالات وبحوث حيث يتحدث عن تغييب الحقوق بالنسبة للبرابرة– توضح بمنتهى الجلاء رأي ميل الذي قال فيه أن ماكان عليه أن يقول عن هذا الأمر لا يمكن تطبيقه بالفعل على الهند، والسبب بالأساس أن رأي ثقافته بحضارة الهند هو أنها لم تكن وقتها قد بلغت بعد درجة التطور المطلوب.

إن تاريخ الفكر الغربي بأسره إبان القرن التاسع عشر مليء بأمثال هذه التخرصات والتمييزات بين ماهو مناسب لنا وماهو مناسب لهم، إذ إن الأوُل مصنفون بأنهم في الداخل، في المكان الصحيح، مألوفون، منتمون، وباختصار فهم فوق،والمثاني مصنفون على أنهم في الخارج، الأنثوي، شواذ، تبّع، وباختصار فهم تحت.فمن هذه التمييزات، التي حظيت بسطوتها من خلال الثقافة، ماكان بوسع أي امرئ أن يتفلت منها حتى ماركس – كما ستبين للتو قراءة مقالاته عن الهند والمشرق. إن الوسم الوطني الثقافي الكبير للثقافة الأوروبية على أنها المعيار الممتاز حمل معه زمرة مرعبة من التمييزات بين مالنا ومالهم، بين الملائم وغير الملائم وبين الأوربي وغير الأوربي، وبين الأعلى والأدنى: فهذه هي التمييزات التي يقع عليها المرء في أي مكان في موضوعات وأشباه موضوعات من أمثال علم اللغة والتاريخ ونظرية العرق والفلسفة والأنتروبوجيا، لا بل وحتى البيولوجيا. ولكن السبب الرئيسي لمجيئي على ذكر هذه الأمور هنا يكمن في الإشارة إلىأنّه في نقل ثقافة ما ودوامها هناك عملية متواصلة من التعزيز، من خلالها تضيف الثقافة السائدة إلى نفسها الامتيازات المقصورة عليها والمتأنية لها من جراء إحساسها بالهوية الوطنية، بقوتها كأداة بيد الدولة، أو حليف لها أو فرع فيها، بصواب موقفها؛ بمظاهرها الخارجية وتوكيداتها لذاتها، والأهم من هذا كله إحساسها بمبرر قوتها كمنتصر على كافة الأشياء التي لاتمت لها بأية صلة.

وما من سبب يدعو للشك في أن الثقافات كلهاتتحرك بهذه الطريقة، ومامن سبب يدعو للشك في أنها كلها عموماً تميل إلى تحقيق الظفر من خلال تعزيز هيمنتها. ومن الجدير بالذكر أنها كلها تعزز هيمنتها بطرق شتى وبمنتهى الوضوح، وإنني لأعتقد أن صحيح القول يكمن في أن بعضها

أكثر فاعلية عملياً من الأخريات حين يتعلق الأمر ببعض الأنواع الخاصة بالأعمال البوليسية. بيد أن هذا الواقع من اختصاص علماء الأنتروبولوجيا المقارنة، وليس ميداناً جديراً بالمغامرة هنا للإتيان بتعميمات عريضة عليه. فمثار اهتمامي هو الإشارة إلى أن الثقافة إن كانت تمارس أنواع الضغط الذي جئت على ذكره، وإن كانت تخلق المناخ، لا بل والجماعة التي تتيح للناس الشعور بالانتماء، عندها إذاً يجب أن يكون صحيحاً أيضاً أن مقاومة الثقافة كانت موجودة على الدوام. وفي أغلب الأحيان تتخذ تلك المقاومة شكل العداء الصريح لأسباب دينية أو اجتماعية أو سياسية (وثمةمظهر واحد من مظاهر هذا العداء موصوف على نحو جيد بقلم إيريك هوبزبوم في كتابه "الثوار البدائيون") ولقد جاء هذا العداء على الأغلب من أفراد أو جماعات أعلنت عنهم الثقافة جهاراً إنهم من خارج إطارها أو أنهم من مستوى أدنى منها (والسلسلة هنا واسعة بالطبع) من كبش الفداء الشعائري وصولاً إلى النبي المعزال، ومن المنبوذ اجتماعياً إلى الفنان الحالم، ومن الطبقة العاملة إلى المفكر المتغرب). وهنالك شيء كبير من الصدق في قناعة جوليان بيندا بأن المثقف أو المعلم (clerc) كان بطريقة أو بأخرى هو الذي يجسّد القيم والأفكار والفاعليات التي تتنامى وتعترض سبيل العبء الاجتماعي المفروض من قبل الدولة القومية وثقافتها الوطنية.

ومن المؤكد أن مايقوله بيندا عن المثقفين (المسؤولين عن التصدي بطرق مقصورة على مهنة الثقافة وحدها). يتماشىتماماً مع شخصية سقراط بالشكل الذي تبدو فيه في "محاورات أفلاطون"، أو مع معارضة فولتير للكنيسة، أو مع فكرة غرامشي، الأحدث عهداً، عن المثقف الدستوري المتحالف مع طبقة صاعدة ضد هيمنة طبقة حاكمة. فحتى آرنولد يتحدث عن "الأغراب" في كتاب "الثقافةوالفوضى"،ويصفهم بأنهم أولئك "الأشخاص المنقادون أساساً، لا بروحهم الطبقية، بل بروح عموميةرحيمة، وهي الروح التي يربطها مباشرة بثقافة مثالية ولا يربطها، على ما يبدو، بتلك الثقافة التي زاوج لاحقاً بينها وبين الدولة. وأما من الناحية الأخرى فإن بيندا مخطئ بالتأكيد حين يعزو الكثير جداً من القوة الاجتماعية للمثقف المعزال الذي تأتيه القوة، وفقاً لما يقوله بيندا، من صوته المنفرد ومن معارضته للمشاعر الجماعية المنظمة. ولكن إذا سلمنا جدلاً أن المصير التاريخي لمشاعر جماعية من أمثال "بلدي مصيب أو مخطئ، ونحن بيض ولذلك ينتمي إلىعرق أسمى من عرق السود، وأن الثقافة الأوربية أوالإسلامية أو الهندوسية أسمى من كل الثقافات الأخرى "هو المسؤول عن تخشين الفرد توحيشه، وقد يكون عندئذٍ من الصحيح أن الوعي الفردي المنعزل المعارض للبيئة المحيطة والمتحالف مع الطبقات والحركات والقيم المناوئة، هوصوت معزول وخارج المكان الصحيح ولكنه حيز كبير جداً من ذلك المكان وواقف بمنتهى الوعي ضد العقيدة السائدة لمناصرة مجموعة من القيم المعروفة جهاراً بأنها عمومية أو رحيمة، ومجموعة تذكي مقاومة محلية هامة ضد هيمنة ثقافة واحدة. وواقع الحال يدل أيضاً على أن المثقفين، وبموافقة كل من بيندا وغرامشي، مفيدون غاية الفائدة في تفعيل الهيمنة، وهذه الحقيقة ماهي بالطبع إلى خيانة المتعلمين المأمورين "trahison de Clercs" ، إذ إن مساهمتهم غير اللائقة في الوصول بالمشاعر السياسية إلى حد الكمال هي الشيء الذي يشكل بمنتهى الأسف نفس جوهر خيانتهم الجماعية المعاصرة. وأما بالنسبة لفكر غرامشي، الأكثر تعقيداً من سابقه، فإن مثقفين معينين مثل كروس جديرون بالدراسة (ولربما بالحسد) لأنهم جعلوا أفكارهم تبدو وكأنها تعابيرعن إرادة جماعية.

وهذا كله يبين لنا، إذاً، وضع الوعي الفردي في صميم نقطة حساسة، علاوة علىأن هذا الوعي في تلك النقطة الحساسة هو ما يحاول استكشافه هذا الكتاب وبالشكل الذي أدعوه فيه بالنقد. فالعقل الفردي يدوّن، من ناحية أولى، جماعية الكل أو البيئة أو الموقف الذي يجد نفسه فيه وهو علىأتم إدراك بذلك. ومن ناحية ثانية، ونظراً لهذا الإدراك بالتحديد – أي وضع الذات في موضع دنيوي، رد فعل حساس تجاه الثقافة المهيمنة– فإن الوعي الفردي ليس مجرد طفل للثقافة بكل بداهة وبساطة، ولكنه فاعل فيها اجتماعياً وتاريخياً. وبسبب تلك النظرة، التي تقدم الظرف والتمايز في المكان الذي لم يكن فيه من قبل سوى المجاراة والانتماء، هنالك مسافة، أو ذلك الشيء الذي يمكننا دعوته بالنقد. فمعرفة التاريخ وإدراك أهمية الظرف الاجتماعي وقدرة تحليلية على الإتيان بالفروق: هي الأمور التي كلها تقض مضاجع السلطة شبه الدينية مخافة أن تجد لها مراحاً داخل الوطن وبين ظهرانيي الشعب، وأن تتعزز من قبل قوى معروفة وقيم مستحبة، وأن تتحصن ضد العالم الخارجي.

ولكن اسمحوا لنا الآن، ومن باب التكرار، أن نقول:"إن الوعي النقدي جزء من عالمه الاجتماعي الفعلي وجزء من تلك الكتلة الواقعية التي يستوطنها الوعي، وليس له بحال من الأحوال أي مهرب لا من هذا ولا من ذاك. فعلى الرغم من أن أورباخ، بالشكل الذي صورناه فيه، كان بعيداً عن أوربا فإن عمله مستنقع في واقع أوربا، شأنه بذلك تماماً شأن مساهمة ظروف منفاه الخاصة في نقوه أوربا نقاهة نقدية ملموسة. وهكذافلنا في أورباخ مثل عن بنوته لثقافته الأم،ومثل في الوقت نفسه عن تبينه لها بسبب المنفى، من خلال الوعي النقدي واستبحار العمل. وهكذاعلينا الآن أن ننظر نظرة أدق إلى التعاون بين النبوة والتبني[2] – ذلك التعاون الذي يستقر في صميم الوعي النقدي.

***

إن صلات البنوة والتبني وفيرة في التاريخ الثقافي الحديث. فثمة أنموذج قوي جداً ومثلث الأجزاء، مثلاً، يضرب بجذوره في مجموعة كبيرة جداً من كتاب مؤخر القرن التاسع عشر ومقدم القرن العشرين، حيث ترد فيه صورة عن عجز الحافظ عن التوالد – عجز المقدرة عن إنجاب الأطفال أو استيلادهم– مصورة بتلك الطريقة التي تمثله على أنّه "حالةعامة" ابتلى بها المجتمع والثقافة علىحد سواء، ناهيك عن بلوى رجال ونساء معينين. إن "يوليسيس والأرض القفر". مثالان مشهوران على وجه التخصيص، بيد أن هنالك دليلاً مماثلاً أيضاً يوجد في "ممات في البندقية، أو في مآل كل بني البشر، أو في وجود الغامض، أو في البحث عن الزمن المفقود، أو في أشعار مالارمي وهوبكينز، علاوة علىوجوده في معظم كتابات أوسكار وايلد وفي رواية "نوسترومو" وإذا أضفنا إلىهذه اللائحة السطوة الموثقة جداً لنظرية التحليل النفسي لفرويد، التي يسلّم جدلاً أحد أبرز وأهم جوانبها بكمون النتيجة القائلة في حمل الأطفال، لتكون لديناانطباع واضح بقلة عدد القضايا الشائكة والعويصة عموماً بمقدار ما ينطوي عليه ماكنا قد حسبناه على الأرجح بأنه مجرد تواصل طبيعي بين جيل وآخر. وحتى في عمل عظيم يعود فكرياً وسياسياً إلى عالم مختلف عن عوالم الكتابة الرصينة –ألا

---

[2] – *تجدر الإشارة إلى الفرق بين معنيي هاتين الكلمتين:*
(صلة بيولوجية وطبيعية) انتساب –قرابة– بنوه: 1- *Filiation*
(صلة لا بيولوجية ومصطنعة) تنسّب –تقرب– تبني: 2- *Affibation*

وهو كتاب لوكاش المعنون بـ "التاريخ والوعي الطبقي"– تنطرح فيه الأطروحة نفسها تماماً ألا وهي مصاعب البنة الطبيعية واستحالتها في خاتمة المطاف: وذلك لأن تصور التجسيد كما يقول لوكاش، ماهو إلا تغرّب الرجال عمن ينجبون، وانسجاماً منه مع القساوة الصارمة والمطلقة لتصوره هذا فهو يعني بهذه المقولة أن كل نواتج العمل البشري، بما في ذلك الأطفال، تعيش حالة من البعزقة والعزلة المطلقة بعضها عن بعض، وبالتالي فهي مجمّدة ضمن فئة الأشياء الأنطولوجية وكأن المقصود بها أن تجعل حتى العلاقات الطبيعية شيئاً مستحيلاً عملياً.

فالأزواج العقيمون والأطفال اليتامى والولادات الجهيضةوالعزاب من النساء والرجال الذين لا ينجبون يحتلون، بإصرار عجيب، عالم العصرانية الرفيعة، وكلهم على الإطلاق يوحون بمصاعب البنوة. ولكن لأقل أهمية عن هذا في نظري ذلك الجزء الثاني من الأنموذج الذي يمثل النتيجة المنطقية للجزء الأول،والذي يتمثل في الضغط لاستحداث طرائق جديدة، ومغايرة، لتصور العلاقات البشرية. فلئن كان التناسل البيولوجي في غاية العسر أو في غاية القبح، فهل هنالك طريقة أخرى يتمكن بها الرجال والنساء من خلق أواصر اجتماعية فيما بين بعضهم بعضاً كي تحل محل تلك العلاقات التي تربط بين أعضاء نفس الأسرة عبر الأجيال؟ وثمة جواب مثالي مطروح على لسان ت.س. إليوت في الفترة اللاحقة مباشرة لظهور قصيدة "الأرض القفر". فمثله الأعلى في تلك الآونة صار لانسيلوت أندروز، أي ذلك الرجل الذي يبدو نشره وأسلوبه التعبدي يسموان على الأسلوب الشخصي حتى لواعظ مسيحي مثل (دون) الذي كان معروفاً بحماسته وفعاليته الشديدتين.وإن تلك النقلة السريعة التي ينتقلها إليوت من (دون) إلى أندروز،والتي تكمن على ما أظن خلف النقلة التي انتقلها إدراك إليوت من النظرة الدنيوية التي تطفح بها أشعاره في قصائده "بروفروك" و"جيرونشين والأرض القفر" إلى شعر التدين والهداية في "أربعاء الرماد وقصائد إيريال"، نراه يقول شيئاً يشبه مايلي: إن جدب الحياة العصرية وقفرها وعقمها الظاهرة تجعل من البنوة بديلاً لا يدركه العقل على الأقل، وبديلاً لا يمكن بلوغه على الأكثر.فالمرء ليس بوسعه أن يفكر في التواصل بلغة بيولوجية لأن هذا المنحى يمثل الافتراض الذي ربما حظي بالتوثيق السريع من خلال الفشل الحديث لأول زواج لإليوت، والذي حظي في الوقت نفسه، من ذهن إليوت بالتطبيق علىنطاق أوسع من سابقه بكثير. وأما البدائل الوحيدة الأخرى فقد بدا أنها متاحة من خلال المؤسسات والنقابات والجمعيات التي لم يكن وجودها الاجتماعي موثقاً بالبيولوجيا، بل بالعضوية فيها.وهكذا فإن لانسيلوت أندروز، بالنسبة لإليوت، يبلّغ بكتابته عن حضور الكنيسة الإنكليزية حضوراً يطوق الأشياء كافة إذ إن "الكنيسة شيء ممثل لأسمى روح لإنكلترا في الزمان و.....جوهرة الحنكة الإدارية الكهنوتية". فأندروز كان يتضرع إذاً، مع هوكر، إلى سلطة أسمى من البروتستانتية البسيطة فهذان الرجلان كلاهما كانا:

> ***[على قدم المساواة مع خصومهما الأوربيين وكان بمقدورهما السمو بكنيستهما إلى موقع أعلى من موقع الطائفة المحلية المنشقة. لقدكان أبوي كنيسة وطنية وكانا أوربيين، هيا وقارنوا بين موعظة أندروز وموعظة سيد أقدم منه، لا يتميز على سبيل المثال. فالفرق لا يكمن فقط في أن أندروز كان يعرف اليونانية، أو أن لا يتميز كان يخاطب جمهوراً أقل ثقافة بكثير، أو أن مواعظ أندروز موشاة بالتلميحات والاستشهادات،ولكن الفرق يكمن في أن***

لاتيمير، وهو واعظ هنري الثامن وإدوارد السادس، ليس أكثر من إنسان بروتستانتي، في حين أن صوت أندروز صوت رجل تقف من خلفه كنيسة منظورة منظمة، ورجل يتحدث مع السلطة القديمة والثقافة الجديدة.

إن إشارة إليوت إلىهوكر وأندروز إشارة رمزية، بيد أن المقصود بها أن تكون مقترنة بقوة واقعية تماماً، شأنها بذلك شأن كلمة "مجرد" الثانية (لاتيمير مجرد إنسان بروتستانتي) التي هي توكيد من إليوت "للسلطة القديمة والثقافة الجديدة". فإذا لم تكن الكنيسة الإنكليزية على علاقة بنوة مباشرةمع الكنيسة الرومانية ومنبثقة عنها، فإنها مع ذلك شيء أكثر من مجرد هرطقة محلية، وأكثر من مجرد يتيم يهذر بالاحتجاج.فما السبب ياترى؟ والجواب أن أندروز والآخرين من أمثاله الذين صار إليوت الآن يقر بسلطتهم السابقة،والذين صار بمقدورهم تسخير السلطة الأبوية القديمة بروتستانتي متمرد وثقافة وطنية، والعمل،بتلك الوسيلة، على خلق مؤسسة جديدة قائمة لا على الانحدار المباشر من سلالة ما بل على مايمكننا دعوته، بكلام هجين، بالتبني الأفقي "horizontal affiliation" إن اللغة التي يتكلمها أندروز لا تعتبر بمنتهى البساطة، بالنسبة لإليوت، عن الابتعاد المكروب عن أب والد محال استعادته الآن مثلماقد يشعر يتيم مهذار بالاحتجاج، بل إنها، على النقيض من ذلك، تتحول إلى لغة للتعبير عن شركة اتحادية –هي الكنيسة الإنكليزية– تأمر أشياعها بإبداء الاحترام والالتزام.

وثمة تغيير مماثل تماماً لهذا التغيير يطرأ على شعر إليوت. فالمتحدثون في ديوانه "بروفروك و جيرونشين"، علاوة على شخوص قصيدة "الأرض القفر"، يعبرون بكل بساطة عن بلوى اليتم والتغرب، في حين أن شخوص "أربعاء الرماد والرباعيات الأربع"، تتحدث باللغة العادية التي يتحدث بها سواهم من أتباع الكنيسة الإنكليزية. فالكنيسة، بالنسبة لإليوت، تقوم مقام الأسرة المفقودة التي يندبها في كل أشعاره الباكرة. ولقد استكمل إليوت تحوله علانية بالطبع في كتابه المعنون بـ "بحثاً عن آلهة غريبة"، الذي أعلن فيه بنوع من التحدي تقريباً عن عقيدة تنحو منحى الملكية والكلاسيكية والكاثولوليكية التي تشكل كلها مجموعة من الارتباطات التي التزم بها إليوت خارج إطار نموذج البنوة (الجمهوري والرومانسي والمعارض) الذي منحته إياه حقائق منبته الأمريكي (والأجنبي).

فالتحول من البنوة إلى التبني "from filiation to affiliation" يوجد في أي مكان في الثقافة ويجسّد الشيء الذي يدعوه جورج سيميل بالسيرورة الثقافية العصرية التي بواسطتها "تستولد الحياة أنماطاً لها على الدوام"، أنماطاً ما أن تبرز إلى الوجود حتى "تطالب بشرعية تسمو على اللحظة، وشرعية عتيقة من نبض الحياة. وهذا السبب هو مايجعل الحياة دائماً على تعارض كامن مع النمط". ويخطر بالبال هنا (ييتس) في رواحه من استعراضات "عسل الذرية" إلى الأرواح "المتوالدة ذاتياً والساخرة من مغامرة الإنسان"– تلك الاستعراضات التي جعلها تصول وتجول في كتابه المعنون بـ "الرؤيا" وفق نظام تبني فسيح ابتكره لنفسه ولعمله. أو قد يخطر على البال بعض الكتاب، كما قال إيان واط عن معاصري كونراد، من أمثال لورانس وجويس وباوند الذين يقترحون علينا "قطع الصلات مع الأسرة والبيت والطبقة والوطن، ومع المعتقدات التقليدية كونها مراحل ضرورية لبلوغ الحريةالفكرية والروحية"، ومن ثم يطلب منا هؤلاء الكتاب "اللحاق بهم والانخراط في تلك المنظومات الأسمى [تبنّياً] أو الخاصة التي تبنوها وابتكروها بكل مافيها من أنظمة وقيم". إن كونراد يبين لنا في أفضل أعماله عقم أمثال هذه المنظومة الخاصة ذوات الأنظمة والقيم (كالعالم الطوباوي) الذي خلقه

تشارلز وأميليا غولد في رواية (نوسترومو) مثلاً،ولكن كونراد اتخذ أيضاً لنفسه في حياته، وبشكل لا يقل عن معاصريه (كما فعل إليوت وهنري جيمز)، الهوية الجديدة لإنسان مهاجر يتحول إلى رجل إنكليزي. وعلى الطرف الآخر من الطيف نجد لوكاش وهو يقترح علينا أن الوعي الطبقي وحده، وهو بحد ذاته شكل من أشكال العصيان الذي تتخذه محاولة التبني، هوماقد يتمكن من اختراق تناقضات وبعزقات هذا الوجود المجسّم الذي يتمركز حوله النظام العالمي الرأسمالي الحديث.

إن الشيء الذي أصفه هو الانتقال من فكرة، أو إمكانية، واهنة عن القرابة إلى ذلك النظام التعويضي الذي، سواء أكان حزباً أو مؤسسة أو ثقافة أو زمرة من العقائد أو حتى رؤيا دنيوية، يوفر للرجال والنساء شكلاً جديداً من أشكال الصلة التي لا أزال أدعوها بالتقرّب والتي هي بمثابة منظومة جديدة في الوقت نفسه. وإذا نظرنا الآن إلى هذا النمط الجديد من التقرب الذي تتزيا به الصلة سواء بالشكل الذي نجده لدى كتاب محافظين كإليوت أو عند كتاب تقدميين كلوكاش، أو لدى فرويد ولو بطريقته الخاصة، فإننا نجد أن الهدف الواضح المتعمد من استخدام ذلك النظام الجديد هو إعادة ترسيخ بقايا نوع من السلطة المقرونة ماضياً بنظام القرابة. وهذا في النهاية هو الجزء الثالث من الأنموذج،وإن اتباع التحليل النفسي الفرويدي وفكرة لوكاش عن الحزب الطليعي ليسوا بأقل حماسة من سابقيهم للإتيان، بمايمكن أن ندعوه بالسلطة المستعادة. فالهيئة الهرمية الجديدة، حتى ولو أنهاجماعة أكثر مما هي هيئة، أو الجماعة الجديدة هي أعظم شأناً من أي مشايع أو عضو بأم عينه، مثلها مثل الأب الذي هو. أعظم شأناً بفضل أقدميته من البنين والبنات، وهكذا فإن الأفكار والقيم والنظرة الدنيوية التجميعية المنهجية كلها، وقد استعادت شرعيتها جراء نظام التقرب الجديد، حملة سلطة أيضاً، والنتيجة كانت أن شيئاً مماثلاً لمنظومة ثقافية قد توطدت أركانه. وهكذا فلئن كانت صلة القرابة قد تماسكت بعضها مع بعض بفعل روابط طبيعية وأشكال سلطوية طبيعية– أي ما مضمونه الطاعة والخوف والحب والاحترام وتصارع المؤسسات –فإن صلة التقرب الجديدة تحيل هذه الروابط إلى مايبدو شكلاً من أشكال العلاقات الشخصية– كالوعي النقابي وإجماع الآراء والزمالة الجامعية والاحترام المهني والطبقة وهيمنة الثقافة السائدة.

فمخطط القرابة يعود إلى شعاب من صلب الطبيعة وصلب "الحياة"، في حين أن التقرب يعود بالحصر إلى الثقافة والمجتمع.

ومما يجدر قوله عرضاً أن الشيء الذي بشرّت به عصبة جديرة بالاحترام من أساطين الأدب بخصوص العبور من القرابة إلى التقرب يوازي تلك التعليقات المماثلة التي وردت على ألسنة السوسيولوجيين ويدل على تطورات مشابهة في بنية المعرفة.ففكرة تونيز عن الانتقال "من المجتمع إلى الجماعة" يمكن التوفيق بكل بساطة فيما بينها وبين فكرة القرابة التي حل محلها التقرب. وإنني لأعتقد، وعلى نحو مماثل، أن الاعتماد المتزايد الذي يعتمده الباحث الحديث على زمرة صغيرة ومتخصصة من الناس في ميدانه أو ميدانها (كونه بحد ذاته نفس فكرة الميدان في حقيقة الأمر) وأن الرأي السائد في الميادين من أن الموضوع البشري الولّاد ذو أهمية أقل من أهمية القوانين والنظريات المتسامية على البشر، يلازمان تحول صلات القرابة الطبيعية إلى صلات تقرب منهجية، فضياع الموضوع، كما أشير إليه على العموم، ماهو أيضاً إلا، بطرق شتى، ضياع لحافظ التوليد المنتج الموثق لصلات القرابة.

إن الأنموذج المثلث الأجزاء الذي جئت على وصفه –علاوة على عمليتي القرابة والتقرب بالشكل الذي رسمتهما به – يمكن اعتباره مثلاً عن العبورمن الطبيعة إلى الثقافة، فضلاً عن اعتباره شاهداً عن الكيفية التي يتمكن فيها التقرب من أن يصبح بكل بساطة منظومة للفكر لا تقل هيمنة وصدامة عن الثقافة نفسها. فالشكل الذي أود أن أعرج للحديث عنه عند هذا المفصل هوآثار هذا الأنموذج بالشكل الذي عادته فيه بالضرر علىدراسة الأدب في هذه الأيام، على الرغم من ابتعادنا الكبير عن باكورة سنوات قرننا هذا. إن بنية المعرفة الأدبية المستمدة من الأكاديمية مدموغة بدمغة هائلة من هذا الأنموذج المثلث الأجزاء الذي عملت على توضيحه هنا. ولكن بمقدار مايتعلق الأمر بالفكر النقدي (وفق التصور الذي أحمله عما يجب أن يكون عليه) فليس بوسعنا أن نقول إلا أن تلك الدمغة قد حدثت بطرائق تحز في النفس. ولذلك هيا بنا الآن للانتقال إلى أمثلة ملموسة.

منذ زمن إليوت، ومن بعده رتشاردز وليفيس، كان هنالك إجماع تقريباً على التشبث بالرأي القائل إن واجب الدارسين الإنسانيين في ثقافتنا يكمن في تكريس أنفسهم لدراسة الروائع العظيمة في الأدب. ولئن تساءلنا عن السبب لقيل لنا حتى يصار إلى نقلها إلى طلاب ممن هم أصغر سناً وممن سوف يصبحون، بفعل التقرب والتكوين، أعضاء ضمن جماعة الأفراد والمثقفين. وهكذا فإننا نلاحظ أن الجامعة تضطلع، ورسمياً تقريباً، بعبء تكريس الميثاق القائم فيما بين معيار الآثار الأدبية وزمرة من المعلمين الملقنين وبين مجموعة من المتقربين الشباب، الأمر الذي يجعل هذا كله يفضي، بأسلوب موثق اجتماعياً، إلى ترويض وانضباط علاقة القرابة أمام عتو العملية التثقيفية كونها أسمى منها. فهذا الواقع كان هو الحالة التي سادت تاريخياً، ودائماً تقريباً، ضمن مايمكن دعوته بالعالم المتوقع الذي عاشته الجامعة التقليدية الغربية، والشرقية بكل تأكيد. بيد أننا نعيش الآن، على ما أظن، مرحلة من تاريخ العالم نشهد فيها لأول مرة، أن علاقات التقرب التعويضية، التي يجري تأويلها (خلال الفصل الدراسي الأكاديمي في الجامعة الغربية، تستبعد عملياً من الأمور أكثر مما تضم. وإن ما أعنيه ببساطة هو أن كل ذلك الصرح المهيب الذي يؤوي المعرفة الدنيوية، والذي يقوم على كلاسيكيات الآداب الأوربية– ومعه ذلك التقيد الصارم، بمنتهى البحث الذي ينغرس في أذهان الطلاب في الجامعات الغربية من خلال الأشكال المألوفة لنا كلنا– لا يمثل، لأول مرة في التاريخ الحديث، إلا النزر اليسير من العلاقات والتفاعلات البشرية الحقيقية الجارية الآن على مسرح العالم. فأورباخ كان واحداً من بين أواخر أكابر الممثلين لأولئك الناس الذين كانوا يعتقدون أن الثقافة الأوربية ماهي إلا محور التاريخ البشري ، والمحور الذي لا يرقى الشك إلى أهميته وترابطه المنطقي، ولكن ثمة أسباب عديدة جداً تعترض الآن سبيل الدفاع عن وجهة نظر أورباخ، وليس أقلها تقلص الإذعان والامتصال اللذين كانا مناطين بما كان يدعى بعالم حلف الناتو الذي طالت هيمنته على بقاع بعيدة عن أوربا كأفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. فثقافات جديدة ومجتمعات جديدة وملامح فتية لنظام اجتماعي وسياسي وجمالي تستوجب الآن الاهتمام من المفكر الإنساني، وبالإصرار الذي لم يعد بالإمكان تطاول تجاهله.

ولكن ذلك التجاهل بقي على حاله ولأسباب مفهومة تماماً. فحين يتعلم طلابنا أموراً من أمثال الآداب والفلسفات والفنون اليونانية والرومانية، يتعلمون دائماً وتقريباً أيضاً أن هذه النصوص الكلاسيكية تجسّد وتصور وتمثل أفضل مافي تراثنا، أي التراث الوحيد. فضلاً عن ذلك فهم يتعلمون

أن أمثال تلك الميادين وميادين فرعية "كالأدب" تعيش في عنصر سياسي حيادي نسبياً، الأمر الذي يستوجب تثمينها وتوقيرها، ويستوجب أيضاً تعيين حدود الشيء المقبول والمناسب والمشروع بمقدار مايتعلق الأمر بالثقافة. وبكلمات أخرى، فإن نظام التقرب المطروح يمثل هذا الاستتار يعزز البنية العائلية المغلقة والمحبوكة بكل إحكام إلى ذلك الحد الذي يؤمن استمرار الصلات الهرمية من جيل إلى آخر. وهكذا فإن التقرب يصبح بالنتيجة شكلاً فعلياً من اشكال إعادة التصوير "Re-presentation" وشكلاً يكون، من خلاله، جيداً مالدينا، ولذلك فهو جدير بالدمج والاحتواء في دراستنا الشؤون الإنسانية، وكل ماليس لدينا بهذا المعنى البالغ الضيق يصار إلى استبعاده بمنتهى البساطة. ومن قلب هذا التصوير تأتي المنظومات، بدءاً بمنظومة نورثروب فراي وانتهاءً بمنظومة فوكو، التي تدعي الحق بسلطة تبيان كيفية أداء الأشياء، على هذا المنوال وحسب، وبشكل كلي وتنبؤي. ومامن حاجة تستدعي القول أن هذه البينة الجديدة للتقرب تستولد، مباشرة إلى حد ما، هيكل السلطة العائلية التي طواها النسيان على ما يبدو بعد أن صارت العائلة في غياهب النسيان. إن بنى المناهج الدراسية التي تتحكم بأقسام الأدب الأوربي توضح ذلك.بمنتهى الجلاء: فالنصوص العظيمة، ناهيك عن الأساتذة العظماء والنظريات العظيمة، لها تلك السلطة التي تستلزم الاهتمام الموقر لا بفضل مضمونها بل لأنها قديمة أو لأنها ذوات شأن، إذ إن نقلها من جيل لجيل كان في زمن محدد أو بلمح البصر، وكانت تقليدياً موضع التوقير وبالشكل الذي علّمها فيه القساوسة أو العلماء أو البيروقراطيون ذوو الشأن الكبير.

وفي أمور من أمثال الثقافة والتبحر الثقافي غالباً ما أكون على تعاطف معقول مع المواقف المحافظة، ومع أن تعاطفي هذا قد يبدو شاذاً فإنه حقيقي، مع العلم أن الشيء الذي قد اعترض عليه، فيما كنت أصف، ليس بذي علاقة كبيرة بمسعى الحفاظ على الماضي، أو بقراءة الأدب العظيم، أو بإجراء دراسة جادة بله محافظة تماماً بحد ذاتها. إن تلك الأمور لا تعنيني كثيراً. فالشيء الذي أنتقده يتمثل بافتراضين خاصين أولهما: ذاك الافتراض الإيديولوجي المحمول باللاشعور ومؤداه أن النمط المتقوقع حول أوربا للدراسات الإنسانية يشكل عملياً موضوعاً طبيعياً ومناسباً للباحث المتبحّر في تلك الدراسات. فسلطان ذلك النمط لا يأتيه من المعيار القويم للروائع الأدبية كما انحدر إلينا من خلال الأجيال وحسب، بل ويأتيه أيضاً من الطريقة التي يفضي بها هذا التواصل إلى تواصل صلة القرابة في سلسلة الإنجاب البيولوجي. والشيء الذي يؤول إلينا و من ثم لا يعدو استبدال نظام بنظام آخر، وفي عملية الاستبدال هذه يكون مصير أي شيء لا إنساني ولا أدبي ولا أوربي الاستيداع في المخزن خارج البنية. وإذا تأملنا وضع العالم اليوم لمدة دقيقة واحدة لوجدنا أن معظمه ليس أوربياً، وأن التعاملات ضمن مايدعوه تقرير ماك برايد لليونيسكو بنظام المعلومات العالمي ليس لهذا السبب أدبية، وأن العلوم الاجتماعية ووسائل الإعلام (هذا إن اكتفينا بذكر طريقتين من طرائق الإنتاج الثقافي في ارتقائهما اليوم فوق مستوى الدراسات الإنسانية المحددة تقليدياً) تسيطر على نشر المعرفة بطرق نادراً ما تخطر على بال الباحث الإنساني التقليدي، ولتكونت لدينا عندئذٍ فكرة عن مدى التقهقر الذي حل بالتوكيدات على الدراسات الإنسانية المتقوقعة في أوربا، وعن مدى تماثلها الفعلي مع النعامة. إن عملية التصوير التي تفضي إلى ولادة القرابة في بنية التقرب ولإلى جعلها تقوم مقام مايخصنا (مثلما نحن بدورنا نخص أسرة لغاتنا وتقاليدنا)، تعزز الشيء المعروف

علىحساب الشيء المرشح للمعرفة.

وثاني الافتراضين هو الافتراض بأن الصلات الأساسية في دراسة الأدب – وهي الصلات التي حددتها بأنها قائمة على التصوير –عليها أن تطمس آثار الصلات الأخرى في قلب البنى الأدبية القائمة بالأساس على الاكتساب والاغتنام. فهذا هو الدرس العظيم الذي نستخلصه من كتاب "الريف والمدينة" لمؤلفه ريموند ويليامز. إن بحثه الرائع المستنير في ذلك الكتاب لقصائد البيت الريفي الإنكليزي في القرن السابع عشر لا يركز على ما تصوره تلك القصائد، بل على ماهي عليه القصائد بالفعل كنتيجة لتضارب العلاقات الاجتماعية والسياسية، فأوصاف القصر الريفي، على سبيل المثال، لا تخلص أساساً إلى ماسيكون محط الإعجاب من جراء التناغم والاسترخاء والجمال وحسب، بل يجب أن تخلص أيضاً بالنسبة للقارئ الحديث إلى ما استثنته القصائد من الذكر في حقيقة الأمر كالأيدي العاملة التي خلقت تلك القصور، والعمليات الاجتماعية التي كانت ذروتها القصائد، وانتزاع الملكيات وعمليات السطو التي عنتها القصائد بالفعل. فعلى الرغم من أن الكاتب لم يتطرق جهاراً إلى أمور عديدة، إلا أن كتابة محاولة رائعة لنبذ السجايا الأخلاقية العامة لنظام يجسّد العلاقات ويعرّيها من مضمون عمقها الاجتماعي. وإن الشيء الذي كان الكاتب يحاول إحلاله محل تلك السجايا هو الديالكتيك العظيم للاكتساب والتصوير– ذلك الديالكتيك الذي حازت بفضله حتى الواقعية، كما يتجلى في روايات جين أوستن، منزلتها الراسخة باعتبارها نتيجة منازعات على المال والسلطة، فويليامز يعلمنا أن نقرأ بطريقة مختلفة ويطالبنا بأن نتذكر أنه لكل قصيدة أو رواية في مختاراته هنالك حقيقة اجتماعية كشرط أساسي للصفحة، حياة بشرية معينة، طبقة مكبوتة أومرفوعة المقام– ولكن لاشيء من كل هذه الأشياء يمكن أخذه بعين الاعتبار في ذلك الإطار الصارم الذي تصونه عمليات إعادة التصوير والتقرّب العاملة جهاراً للحفاظ على القرابة. ولكل منظومة نقدية غاشمة هنالك أحداث، وأشكال اجتماعية متغايرة الخواص وبعيدة عن الصراط المستقيم، وكائنات بشرية ونصوص يحتدم فيما بينها النزاع حول إمكانية قيام منهج ناجع لمنظومة ما.

إن كل ما قلته استقراء من الأثر اللفظي الذي نسمعه بين كلمتي "قرابة وتقرب". وإن ما أحاول تبيانه، على وجه التخصيص، هو أن القرابة، بالشكل الذي تطورت فيه من خلال الدراسة والنظريات النقدية المطروحة بطرق معقدة من قبل الحركة العصرانية، تنجب التقرب. والتقرب يصبح شكلاً من أشكال تمثيل عمليات القرابة الموجودة في الطبيعة، على الرغم من أن التقرب يأخذ أشكالاً ثقافية واجتماعية لا بيولوجية وموثقة اجتماعياً.

فثمة بديلان يطرحان نفسيهما أمام الناقد المعاصر، أولهما هو التواطؤ الضروري مع الأنموذج الذي وصفته، إذ لما كان الناقد بيسّر، لا بل وينشط بالفعل، انتقال الشرعية من القرابة إلى التقرب، فهو يشجع، في تأديته دور القابلة عملياً، تبجيل الدراسات الإنسانية وتبجيل الثقافة الطاغية التي خدمتها تلك الدراسات. وهذا الموقف يحافظ على العلاقات القائمة ضمن الدائرة الضيقة لكل ماهوطبيعي ومناسب ومجد"لنا"، ويستبعد من ثم البعد اللا أدبي واللا أوربي، وقبل كل شيء، يستبعد البعد السياسي الذي ينطوي عليه الأدب كله والنصوص كلها أيضاً. وعلاوة على ذلك فإنه يفضي إلى قيام منظومة أونظرية نقدية يكمن إغراؤها بالنسبة للناقد في أنها تحل كل المشكلات التي تنجم عن الثقافة. وكما قال جون فيكيت فإن هذا "يعبر عن السخط الحديث على الحقيقة، ولكنه يعمل باطراد

على دمجها واستيعابها ضمن أصناف العقلانية الاجتماعية (والثقافية) السائدة، وهذا مايخلع عليها فتنة مزدوجة، فضلاً عن أن النطاق المتوسع تمشياً مع النمط المتوسع لإنتاج وتكاثر الحياة الاجتماعية، يمدها بأسباب القوة كي تكون إيديولوجيا عظيمة. وأما البديل الثاني فهو أن يدرك الناقد الفرق القائم بين القرابة الغريزية وبين التقارب الاجتماعي، وأن يبين كيف أن التقرب يفضي أحياناً إلى ولادة القرابة، لا بل ويصوغ لها أشكالها في بعض الأحيان الأخرى. وهكذا يصبح للتو معظم العالم الاجتماعي والسياسي متاحاً للناقد ومفتوحاً أمام التمحيص العلماني، على غرار ما لاحظناه في كتاب "المحاكاة" كيف أن أورباخ لم يكن يبدي إعجابه بداهة بالقارة الأوربية التي افتقدهاجراء المنفى وحسب، وكان ينظر إليها نظرة جديدة كمشروع اجتماعي وتاريخي مركب يخلقه ويعيد خلقه دون انقطاع رجال ونساء في المجتمع. إن هذا الوعي النقدي الدنيوي، بمقدوره أن يتفحص أيضاً تلك الأشكال من الكتابة التي ترتبط بالأدب بصلة التقرب والتي تستثني من ميدان الأدب نتيجة الاقتناص الإيديولوجي للنص الأدبي في صميم المنهاج الدراسي الإنساني كما هو عليه واقع الأمر في هذه الآونة. فتحليلي للنظرية الأدبية الحديثة في هذا الكتاب يركز على هذه الموضوعات وبالتفصيل، ولاسيما بالطريقة التي تذعن بها المنظومات النقدية – حتى التي هي من أكثر الأنواع تحبيكاً – للعلاقة الإنتاجية النموذجية القائمة بين ثقافة طاغية وبين الميادين التي تهيمن عليها.

ما معنى أن يكون لدى المرء وعي نقدي إذا كان موقف المفكر،كما كنت أحاول أن أشير، موقفاً دنيوياً وإذا كان على الهوية الاجتماعية للمفكر، جراء ذلك النزوع الدنيوي نفسه، أن تتضمن شيئاً أكثر من تعزيز مظاهر تلك الثقافة التي لاتأمر أعضاءها إلا بالتوكيد والامتثال وحسب؟...

إن هذا الكتاب بأسره محاولة للإجابة على هذا السؤال، وموقفي، مرة ثانية، هو أن الوعي النقدي المعاصر يقف بين إغرائين متمثلين بقوتين عاتيتين مترابطتين تستقطبان الاهتمام النقدي. فالأولى: هي الثقافة التي يرتبط بها النقاد بالقرابة (بالولادة والانتماء القومي والمهنة) والثانية: هي الطريقة أو المنظومة التي يكتسبها النقاد بالتقرب من خلال التقرب (بالقناعة الاجتماعية والسياسية، وبالظروف الاقتصادية والتاريخية، وبالجهد الشخصي والإرادة الحديدية). وكلتا هاتين القوتين ما فتئتا تدأبان على ممارسة الضغوط منذ ردح طويل من الزمن إلى أن وصلتا بالنقد إلى وضعه الراهن: وإن اهتمامي بشخصيات من القرن الثامن عشر كفيكو وسويفت، على سبيل المثال، ينطلق من التسليم بداهة بمعرفتهما أن عصرهما كان يطالبهما أيضاً بمطالب ثقافية ومنهجية، الأمر الذي جعل مهمتهما الشاقة تتمثل بمقاومة هذه الضغوط في كل ما أقدما على فعله، مع أنهما كانا بالطبع كاتبين دنيويين ومرتبطين بزمانهما ارتباطاً مادياً.

إن النقد، بالشكل الذي تجري فيه ممارسته الآن وبالشكل الذي أتعامل فيه معه، شيء أكاديمي ويحتل على الأغلب مكاناً بعيداً جداً عن الأسئلة التي تؤرق قارئ الصحف اليومية. فالنقد يجب أن يكون على هذه الشاكلة إلى حد ما، بيدأننا بلغنا الآن تلك المرحلة التي يتعمد فيها التخصص وارتداء عباءة الاحتراف، بالتحالف مع العقيدة الثقافية، وتسامي التشرنق العرقي والقومي المحض، ناهيك عن الإصرار العجيب على الخنوع شبه الديني، إلى ترحيل الناقد الأدبي الأكاديمي المحترف إلى عالم مغاير تماماً، مع العلم أنه من أكثر ما أنتجته الثقافة تبحراً وتدريباً على تأويل النصوص. ففي ذلك العالم المعزول والآمن نسبياً لا وجود على مايبدو لأية صلة بعالم الأحداث والمجتمعات بالشكل الذي

شيده فيه فعلاً المحدثون من مفكرين ونقاد وتاريخ. وعوضاً عن ذلك صار النقد المعاصر عبارة عن مؤسسة للإتيان جهاراً بتوكيد قيم ثقافتنا السائدة المصطفاة، أي ثقافتنا الأوربية، ولإطلاق العنان سرّاً لتأويل سائب لكون محدد سلفاً بأنه قراءة مغلوطة لتأويل مغلوط إلى أبد الآبدين. وأما النتيجة فقد كانت انفطام النقد انفطاماً منظماً، لا بل ومحسوباً، واستحالته إلى حلية لتزيين كل تعاملات قوى المجتمع الصناعي الحديث: سطوة نزعة التعسكر وحرب باردة جديدة، وتجريد المواطنين من التسيّيس، والإذعان المطلق من لدن طبقة المفكرين التي ينتمي إليها النقاد. إن الحالة التي أحاول وضعها. بخصوص النقد الحديث (دون استثناء النقد "اليساري") جاءت وزمن سطوع نجم الريغانية. وأما دور اليسار، المكبوت منه والمنظم سواء بسواء، فدور له أهميته نظراً لخنوع اليسار.

لا أريد لأحد أن يسيء فهم قولي حين أقول أن الهروب إلى المنهج والمتطومة من لدن النقاد الذي يودون اجتناب إيديولوجية النزعة الإنسانية لشيء سيء برمته، إذ ما أبعدني عن هذا، ولكن مخاطر المنهج والمنظومة جديرة بالاهتمام. فبمقدار ما يتحول المنهج والمنظومة إلى صنم وبمقدار ما يفقد الممتهنون لهما أية صلة مع مقاومة المجتمع المدني وتعدديته، يجازفان بالتحول إلخطابات فضفاضة، ويقرران سلفاً بكل خفة مايبحثان بكل طيش أي شيء إلى دليل علىجدارة المنهج، ويتجاهلان بمنتهى الاستهتار تلك الظروف التي تنبثق عنها كل النظريات والمنظومات والمناهج في خاتمة المطاف.

فالنقد له دائماً وقفته،لأنه شكاك ودنيوي ومفتوح لسقطاته الذاتية إلى حد معيب، غير أن هذا القول لا يعني بحال من الأحوال خلو النقد من القيمة،بل إنه على النقيض من ذلك تماماً لأن المسار النقدي المحتوم للوعي النقدي هو الوصول إلى أي معنى دقيق لما تنطوي عليه تلك القيم الإنسانية والاجتماعية والسياسية التي تنجم عن قراءة أي نص وإنتاجه ونقله. ولذلك فإن الوقوف بين الثقافة والمنظومة يعني الوقوف قريباً من واقع مادي يستوجب الإدلاء بالأحكام الاجتماعية والأخلاقية والسياسية عنه ويستوجب، إن تعذر ذلك، تعريته وفضح أسراره – علماً أن القرب بحد ذاته له عندي أهمية خاصة، ولكن إذا أتيح لكل فعل من أفعال التأويل أن يكون أمراً ممكناً وإذا أنيطت به الفاعلية من أية جماعة تأويلية، علينا عندئذٍ، كما قيل لنا منذ عهد قريب بلسان ستانلي فيش، أن نمضي قدماً إلى الأمام أشواطاً بعيدة في تبيان كنه الوضع وكنه الهيئة الاجتماعية وكنه المصالح السياسي التي يستدعيها عملياً مجرد وجود الجماعات التأويلية.. فهذه المهمة تنطوي على أهمية خاصة بعد أن صارت هذه الجماعات تستنبط الهذر بقصد التمويه.

ويحدوني الأمل بألا يظهر قولي بمظهر الخدمة الذاتية حين أقول أن كل ما أعنيه بالنقد والوعي النقدي معكوس مباشرة لا في موضوعات هذه المقالات وحسب، بل ومعكوس أيضاً في شكل المقالة بحد ذاته.وإذا كان القارئ سوف يحملني على محمل الجد وكأنني أقول أن النقد الدنيوي يتعامل مع أوضاع محلية وعالمية، وأنّه مناوئ بحكم تكوينه لإنتاج منظومات سحرية ضخمة، فالواجب يقضي أن يخلص هذا إلى القول بأن المقالة– وهي نسبياً شكل قصير استقصائي، وشكل شكاك بالأساس– هي الميدان الرئيسي لكتابة النقد فيها. وبالنظر لاختيار الموضوعات على نطاق واسع نسبياً فإن وحدة الكتاب وحدة موقف واهتمام في الوقت نفسه أيضاً. فكل المقالات المجموعة هنا، إلا اثنتين، كتبت في المرحلة التالية مباشرة لاستكمال كتابي المعنون بـ"بدايات: مقصد ومنهج"،

الذي ناقش الضرورة النظرية والعملية لنقطة انطلاق منطقية لأي عمل فكري وخلاق، مع التسليم جدلاً بأننا نعيش في تاريخ دنيوي، أي في ذلك المجال الجاهز"دوماً وأبداً" لإطلاق الجنس البشري على نحو مستديم.

ولكن الأمر الأهم من سابقه هو الإشارة إلى أن كل هذه المقالات (باستثناء اثنتين أيضاً)، كتبت في الوقت الذي كنتُ أعمل فيه على إعداد ثلاثة كتب تعالج تاريخ العلاقات بين الشرق والغرب. وهي "الاستشراق"(1978)، و"مسألة فلسطين"(1979)، و"دفاعاً عن الإسلام"(1981)، وهي تلك الكتب التي كان إطارها التاريخي والاجتماعي إطاراً سياسياً وثقافياً في أكثر الجوانب إلحاحاً. وأما عن أمور تدور حول العلاقة بين البحث والسياسية، وبين وضع معين وتأويل نص من النصوص وإنتاجه، وبين النصية نفسها والواقع الاجتماعي، فإن ارتباط بعض المقالات الموجودة هنا بتلك الكتب الثلاثة سيكون على أوضح مايكون.

إن المقالات المجموعة هنا مرتبة بثلاث طرق متداخلة. فأنا أولاً أتفحص العالم الدنيوي، لا الروحاني، الذي تحدث فيه النصوص والذي يلعب فيه بعض الكتاب المعينين (من أمثال سويفت وهوبكينز وكونراد وفانون) دور القدوة لاهتمامهم بتفصيل الوجود اليومي المعروف باسم الوضع والحدث وتنظيم السلطة. وإن التحدي الذي يطرحه هذا العالم الدنيوي أمام الناقد هو تعذر تقليص العالم إلى مجرد نظرية توضيحية أو نظرية مُبدئة، ويتعذر تقليصه أكثر من السابق بكثير إلى مجموعة من التعميمات الثقافية. فهنالك بدلاً من ذلك عدد قليل، ولربما على غير توقع، من سمات الدنيوية تلعب دوراً في إدراك المراد من التجربة النصية، ومن بين تلك السمات القرابة والتقرب، والجسد وحاستا البصر والسمع، والتكرار والتعدد المطلق للتفاصيل، وثانياً: انصرف إلى المشكلات الخاصة التي تعتور النظرية النقدية المعاصرة في مواجهتها أو تجاهلها المسائل المطروحة على بساط بحث النصوص (والنصية) من قبل العالم الدنيوي. وختاماً أعالج في النهاية مشكلة مايحدث حين تحاول الثقافة أن تتفهم ثقافة أخرى، أو أن تهيمن عليها، أو أن تقتنصها في حالة كونها أضعف منها.

ثمة كلمة في محلها المناسب عن الدور الخاص الذي يلعبه سويفت في هذا الكتاب. فهنالك مقالتان عنه تؤكدان كلتاهما على ضروب المقاومة التي يبديها أمام المشهد النقدي الحديث (هذا مع العلم أن المقاومةعلى أوثق ارتباط بأدلتي في هذا الكتاب). وأما الأسباب الموجبة لهذا فإنها لا تكمن فقط في أن سويفت يتعذر تصنيفه بسهولة وفق الأفكار الدارجة عن الكتّاب أو النص أو الكاتب المغوار، بل وتكمن في أن عمله آني وقوي وعمل –من زاوية الممارسة النصية المنهجية – متهافت في آن واحد معاً. فقراءة سويفت قراءة جادة تعني محاولة إدراك سلسلة من الأحداث بكل عنفها الخبيص، ولا تعني البتة استملاح الدر المنظوم ومن ثم استجلاء رموزه بمنتهى الهدوء. وعلاوة على ذلك كان دوره الاجتماعي دور الناقد المنهمك بشؤون السلطة التي لم يتسنمها قط: فلقد كان على الدوام مستنفراً، فعالاً، لا عقائدياً، ساخراً، غير هياب من العقائد والأفكار الراسخة الجذور، وفير الاحترام للجماعة الوطيدة الأركان البعيدة عن ممارسة القمع، فوضوياً بإحساسه حيال سلسلة البدائل للوضع القائم. وعلى الرغم من ذلك كله، اضطر بشكل مفجع للإذعان للتسوية والتصالح جراء ظروفه الدنيوية.

وجراء هذا الزمان – وهذه هي الحقيقة التي يلمح إليها إ.ب. ثومبسون وبيري أندرسون في جدالهما حول التزاماته السياسية الحقيقية (أتقدمية كانت، ترى، أم رجعية). ولكنه بالنسبة لي يمثل الوعي النقدي في باكورته، أي نموذجاً واسع النطاق لتلك المعضلات التي تواجه الوعي النقدي المعاصر الذي جنح إلى التقوقع المفرط وإلى الإنجرار المفرط لقبوله التصنيف المنهجي بمنتهى البساطة. إن سويفت يقف بعيداًجداً خارج إطار الخطاب النقدي المعاصر ولذلك لا يمكن أن يكون واحداً من أفضل نقاده، علماً أنه كان على الأرجح أعزل من سلاح علم المنهج (الميثودولوجيا)– فكتابة سويفت، بحيويتها وسخريتها اللفظية المنقطعة النظير وبتململها ومكائدها التحريضية اللا أكاديمية على بيئتها السياسية والاجتماعية، تمد النقد الحديث بالشيء الذي كان بأمس الحاجة إليه منذ أن سترآرنولدا لكتابة النقدية بعباءة السلطة الثقافية والخنوع السياسي الرجعي.

وأما من الناحية الأخرى، فمن باب المبالغة ولا شك أن أقول أن هذه المقالات تسلط الأضواء الساطعة على الموقف النقدي الذي أعتمده قولاً وفعلاً، والذي ألمح إليه تلميحاً كتابي "الاستشراق" وكتبي الحديثة الأخرى. فهذا قد يبدو لبعض الناس بمثابة عيب يعتور الدقة أو الأمانة أو المقدرة.

وقد يوحي، لبعضهم الآخر، بشيء من الشك الراديكالي من لدني حيال ما أكافح من أجله، ولاسيما مع الأخذ بعين الاعتبار أنني تعرضتُ للاتهام من جانب زملائي بتهمة الإفراط في المماحكة، لا بل وبالإفراط البعيد عن اللياقة. وأما لصنف ثالث من الناس فقد أبدو – وهذا يهمني أكثر من سابقه– ماركسيا متخفياً خشية فقدان الاحترام والتورط في خضم التناقضات المتأتية عن نعت "الماركسي".

وبصرف النظر عن أية رغبة لدي للإجابة على كل الأسئلة التي تثيرها هذه القضايا فإنني أودْ توضيح آرائي بقدر الإمكان. فعن مسألة الحكم والسياسة الخارجية، وهي مسألة تعنيني على وجه التخصيص، مامن جديد جدير، بالإضافة هنا على ما سيقال في المقالات الأربع الأخيرة في هذا الكتاب. ولكن عن الأمر الهام المتعلق بالوضع النقدي وعلاقته بالماركسية أو الليبرالية أو حتى بالفوضوية، يجب أن نقول أن ذلك النقد الذي ينحصر معناه سلفاً بنعوت كالماركسي أو الليبرالي ينطوي، من وجهة نظري، على مغالطة مضحكة. وإن تاريخ الفكر، ناهيك عن تاريخ الحركات السياسية، يسلط أسطع الأضواء على أن معنى القول المأثور القائل: "التضامن مطلوب لمواجهة النقد"، كان معناه نهاية النقد. وإنني لأحمل النقد على محمل الجد إلى الحد الذي يدفعني للإيمان،حتى في خضم معركة يجد المرء نفسه فيها منحازاً انحيازاً بيّناً مع هذا الطرف ضد ذاك، بوجوب وجود النقد وذلك لأن الواجب يقضي بضرورة وجود الوعي النقدي إن كان هنالك مسائل ومشكلات وقيم، حتى وحيوات، جديرة بالدفاع عنها. ففي التاريخ الثقافي الأمريكي، وفي هذه الآونة بالذات، ليست الماركسية أساساً إلا التزام أكاديمي لا سياسي، مع أنها تجازف بالتحول إلى اختصاص أكاديمي. وكنتائج طبيعية لهذه الحقيقة المرة ثمة أشياء أخرى جديرة بالذكر من مثل غياب حزب اشتراكي هام (على غرار الأحزاب الأوربية المختلفة)، والخطاب المتهمش عن الكتابة "اليسارية"، والعجز الظاهري للجماعة المحترفة (الدراسية والأكاديمية والمحلية) عن تنظيم تحلفات يسارية فعالة مع مجموعة العمل السياسي. فالنتيجة النهائية "الإعداد" أو كتابة النقد الماركسي في الوقت الراهن هي أن يعلن المرء عن انحيازه السياسي، وهي في الوقت نفسه أن يضع نفسه خارج

مقدار كبير من الأشياء الجارية اليوم في الدنيا، إذا جاز التعبير، وأن يضعها ضمن أنواع أخرى من النقد.

ولربما أن الطريقة الأبسط للتعبير عن هذا كله هي أن أقول أن الماركسيين تركوا أثراً علي أكثر مما تركته الماركسية أو أي مذهب آخر. ولئن كان هنالك من مغزى للجدل الدائر الآن في ماركسية القرن العشرين فهو المغزى التالي: إن الماركسية بحاجة لحل رموزها وفضح أسرارها وتوضيحها بأسلوب منهجي،وحاجتها من ذلك حاجة أي خطاب آخر وهنا يبدو قيماً عمل بعض الراديكاليين من غير الماركسيين (كعمل تشومسكي، مثلاً، أوعمل إ.ف.ستون)، ولاسيما إذا كانت الأسوار العقائدية لا تزال تعوّق الأفراد من خارج إطار أعضائها من إعداد أنفسهم للبدء بمثل هذا العمل. وهذا القول نفسه صحيح عن النقد المنبثق عن وجهة نظر محافظة وعميقة الجذور كوجهة نظر أورباخ مثلاً، إذ إن عمله، في أفضل الأحوال، يعلمنا كيف نكون نقادين أكثر مما يعلمنا كيف نكون أعضاء ممتازين في مدرسة ما. وإن الاستخدامات الإيجابية لصلة التقرب صارت عديدة في خاتمة المطاف، غير أن هذا لا يمنعنا من القول بأن الفاشستية والتزمت العقائدي أقل خطراً من ذلك بأي شيء.

لو شئت استعمال كلمة واحدة متساوقة مع النقد (لامن باب التخفيف له بل من باب التوكيد) لكانت كلمة المقاوم. فلئن كان من المتعذر تقليص النقد إلى مذهب أو إلى موقف سياسي حول مسألة معينة، ولئن كان يتوجب وجوده في الدنيا وهو مدرك لذاته في الوقت نفسه أيضاً، لقضى الواجب أن تكون هويته حينئذٍ هي اختلافه عن الأنشطة الثقافية الأخرى وعن منظومات الفكر أو المنهج.

وإن النقد، في شكه بالمفاهيم التجميعية وبسخطه على الأمور المجسدة ونفوره من النقابات والمصالح الخاصة والإقطاعات ذوات الصبغة الإمبريالية ومن تعويدالفكر على السير على الصراط المستقيم، يكون على أقرب مايكون إلىنفسه ويكون، إن كانت المفارقة موضع تسامح، على أبعد مايكون عن نفسه في اللحظة التي يبدأ بها تحوله إلىعقيدة منظمة. وعلاوة على ذلك فكلمة "ساخر" ليست بالكلمة النابية إن أضيفت إلى كلمة "مقاوم" لأن النقد بالأساس –ولسوف أكون هنا في غاية الوضوح– يجب أن يرى نفسه مشجعاً للحياة ومعارضاً، بحكم تكوينه، لأي شكل من أشكال الطغيان والهيمنة والظلم، مع العلم أن أهدافه الاجتماعية تتمثل بإنتاج المعرفة بحرية بعيداً عن القسر ولمصلحة الحرية البشرية، وإذا اتفقنا مع ريموند ويليامز وهو يقول:"مهما كان مبلغ هيمنة منظومة اجتماعية فإن فحوىهيمنتها نفسهايعني ضمناً تحديد أو اصطفاء المساعي التي تتعامل بها، ولذلك ليس بوسعها، بالتحديد الذي تطرحه، استنفاد الخبرة الاجتماعية كلها التي تتضمن، لذلك السبب، على نحو مستديم وكامن حيزاً لتصرفات بديلة ونوايا بديلة من تلك التي لماتحظ بعد بصيغة المؤسسة الاجتماعية أو حتى بصيغة المشروع الاجتماعي" يكون النقد عندئذٍ في ذلك الحيز الكامن في قلب المجتمع المدني، عاملاً لمصلحة تلك التصرفات البديلة والنوايا البديلة التي يكون دفعها أشواطاً إلى الأمام عبارةعن التزام فكري وبشري وجوهري.

وثمة محذور من أن تفضي الرعدة من الشيء الصعب –والنقد شكل من أشكال المصاعب– إلىي تثبيط عزيمة المرء. ولكن هنالك كل الأسباب الوجيهة للافتراض بأن الناقد المجهود من الترويض والحرب اليومية قادراً على الأقل، كالراوي عند بيتس، على العثور على الاصطبل وخلع الرتاج

وتحرير الطاقات الخلاقة. والناقد ليس بمقدوره عادة إلا دغدغة الأمل دون التعبير عنه بصراحة، ومع أن هذه المقولة بمثابة السخرية اللاذعة، إلا أن الواجب يقضي بتذكرها لمصلحة الناس الذين يصرون على أن النقد فن، والذين ينسون أن أي شيء، في اللحظة التي يحتل فيها منزلة الصنم الثقافي أو السلعة، يكف عن البقاء مشوقاً، وهذا في جوهره موقف نقدي،مثله تماماً مثل كون ممارسة النقد والحفاظ على موقف نقدي مظهرين نقديين من مظاهر الحياة الفكرية.

❑❑❑

كيف يصبح الناس البسطاء أبطالاً؟

الروائيّة والقاصّة الألمانية

أنّــــا زيغــــــرز

■ د. عبده عبّود ■

عندما يُذكر الأدب النسائي الألماني في القرن العشرين، تُذكر الروائية والقاصّة أنّا زيغرز (Anna Seghers) ، باعتبارها واحداً من أهمّ أعلام ذلك الأدب. فمن هي تلك الكاتبة؟ وما أبرز محطات سيرتها الأدبية؟ وما أهمّ الملامح الفكريّة والفنيّة لأدبها؟

1- النشأة والبدايات

ولدت "نتّي رايلينغ" (Netty Reiling) ، وهذا اسمها الأصلي الحقيقي، عام 1900 في مدينة (ماينز) التي تقع في أواسط ألمانيا، حيث يلتقي نهرا الراين والماين. وكان والدها تاجراً للقطع الأثرية والفنيّة وخبيراً فيها، أي أنّ زيغرز تنحدر من أصل طبقي بورجوازي من جهة، وأنها قد نشأت في بيئة ذات صلة وثيقة بالفنّ من جهة أخرى. وقد كان لهذين العاملين دور كبير في تحديد المسار الفكري والسياسيّ للأديبة. وفي عام 1919 التحقت "نتّي" (أو أنّا) بجامعة كولونيا، حيث درست علم اللغة وتاريخ الفن واللغة الصينيّة، وهذه تشكيلة فروع واسعة لافتة للانتباه. وأكثر ما يلفت الانتباه فيها هو احتواؤها على اللغة الصينية. فدراسة تلك اللغة يدلّ على اهتمام الطالبة بحضارات الأمم البعيدة، وعلى أنّ بذور النزعة الأممية، التي ستتشكل في المستقبل ملمحاً أساسياً من ملامح أدب أنّا زيغرز، قد تكونت في سنّ مبكرة. فكثير من قصص أنّا زيغرز يدور حول حياة الناس في الصين، وأمريكا الجنوبية، وافريقيا، وفي عام 1924 نالت الطالبة "نتّي" رايلينغ درجة الدكتوراه من جامعة هايدلبرغ على رسالة حول فنّ "رمبراندت"، وهي رسالة تتضمن الكثير من آراء أنّا زيغرز المتعلقة بطبيعة الإبداع الفنّي كانت سنوات الدراسة في جامعتي كولونيا وهايدلبرغ حافلة بالاضطرابات الاجتماعية

والسياسية التي وقعت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. تلك الحرب التي انتهت بسقوط النظام القيصري، وقيام جمهورية ديمقراطية هشّة عرفت " بجمهورية فايمار"، نسبة إلى مدينة فايمار، مهد الكلاسيكية الألمانية.

وفي تلك السنوات تحدد أمران مهمّان في مسار أنا زيغرز، ألا وهما الاتجاه الفكريّ والسياسيّ، والتفرّغ للنشاط الأدبي.

فيما يتعلق بالمسألة الأولى اتجهت " نتّي" يساراً، إلى أن تبنّت الماركسيّة، وانضمّت إلى الحزب الشيوعي الألماني سنة 1928، وهذا أمر قد يبدو مستغرباً بالنسبة لفتاة ذات أصل طبقي بورجوازي، إلاّ أنّ تلك المرحلة من تاريخ ألمانيا كانت مرحلة استقطابات فكرية وسياسيّة حادّة، شهدت جنوح قسم كبير من المثقفين البورجوازيين إلى اليسار، وانضمامهم إلى " معسكر الطبقة العاملة" فالخيار الماركسي الذي أخذت به أنّا زيغرز آنئذ لم يكن حالة فردية أو استثنائية. وعلى صعيد آخر بدأت الكاتبة الشابّة بنشر محاولاتها الأدبية المبكّرة في جريدة "فرانكفورتر تسايتونغ"، واختارت لنفسها اسماً فنيّاً مستعاراً هو "آنّا زيغرز"، وبهذا الاسم وقعت "نيتي" قصّتها الهامة الأولى "انتفاضة صيادي الأسماك في سان بربارا" التي صدرت عام 1928. إنها قصّة أرست الشهرة الأدبية لهذه الكاتبة، وانطوت على كثير من المكوّنات الفنيّة والفكرية التي اتسمت بها أعمال أنّا زيغرز القصصية والروائية اللاحقة، بحيث يمكن القول: إنّ تلك القصة تمثّل نموذجاً مصغراً لتلك الأعمال.(1)

موضوع هذه القصّة هي انتفاضة عفوية غير منظّمة، قام بها صيّادو السمك في ميناء "سان بربارا" الفرنسي، ضدّ أرباب عملهم، وضدّ السلطة المتواطئة مع هؤلاء. تفشل تلك الانتفاضة نتيجة عفويتها، ويقتل قائدها، وتُغرق في بحر من الدماء. إلاّ أنّ فشل الانتفاضة ليس بيت القصيد، ولا جوهر الرسالة التي أرادت أنّا زيغرز أن توصّلها إلى المتلقي. فمن المعروف تاريخياً أنّ أولئك الصيادين، الذين كانوا في حقيقة الأمر جزءاً من الطبقة العاملة الفرنسيّة، قد انتفضوا من جديد في السنوات التالية، وكانت انتفاضاتهم اللاحقة أكثر وعياً وتنظيماً، مما جعلها تتكلّل بالنجاح. إنّ ما أرادت الكاتبة أن تبيّنه، هو أنّ الانتفاضات المبكّرة الفاشلة لا تذهب سدى، بل هي تجارب تستفيد منها الجماهير في نضالاتها اللاحقة، وبذور لأعمال ثورية، تنبت وتنمو في المستقبل فآثار التجارب الثورية الفاشلة لا تتلاشى وتزول، بل تعيش في وعي الجماهير وأعماقها.

2- الرواية الأولى

في عام 1932 صدرت أولى روايات أنّا زيغرز: "الرفاق"(2). إنها رواية ذات موضوع معاصر هو نضالات الشيوعيين في أقطار مختلفة ضدّ الإرهاب الفاشيّ الذي أعقب انهيار الانتفاضات العمالية في عشرينات هذا القرن. فقد شهد العديد من الأقطار الأوروبية بُعيد الحرب العالمية الأولى انتفاضات عمالية أسفرت عن تشكيل سلطات عمالية، أشهرها "جمهوريّة المجالس" في المجر،

ولكنّ الطبقة البورجوازية تمكّنت من القضاء على تلك الانتفاضات، وشنّت بعدئذ حملات قمع دموية لتصفية العمال والمثقفين الذين شاركوا فيها. تصوِّر أنّا زيغرز في رواية "الرفاق" الحركات العمالية في ظلّ الثورة المضادّة، وتصف مناضلين عمّاليين يعيشون ظروف اللاشرعية والعمل السرّي والمنفى، ولكن أولئك "الرفاق" –هكذا عنوان الرواية– يصمدون، ويموتون تحت التعذيب بكلّ بطولة، أو يعيشون حياة المنفى، ولكنهم لا يتخلّون عن قضيّتهم ولا يخونونها. في هذه الرواية تمكنت الكاتبة من صياغة مادّة اجتماعية وسياسيّة وأخلاقية ضخمة، ألا وهي نضالات الطبقة العاملة في أقطار مختلفة بوساطة تقنية روائية تقوم على تبديل ساحة الأحداث بشكل متكرّر، وهي تقنية واصلت أنّا زيغرز استخدامها في رواياتها اللاحقة. وفي رواية "الرفاق" عمّقت الكاتبة فكرة "خلود الثورة" وجعلتها أكثر شمولاً مما كانت في قصّة "انتفاضة صيادي الأسماك".

3– حياة المنفى

استولى النازيون على الحكم في ألمانيا عام 1933، مما أدّى إلى نزوح أبرز رجال الفكر والأدب والفنّ والألمان. وبينما اتجه بعضهم شرقاً، إلى الإتحاد السوفياتي، اتجه البعض الآخر غرباً، إلى فرنسا وسويسرا والدول الاسكندنافية وأمريكا. لقد غادر أولئك الأدباء والفنانون والمفكرون والعلماء بلادهم بمجرّد أن وصل هتلر إلى الحكم، لأنهم كانوا يعرفون حق المعرفة أنّ بقاءهم في ألمانيا، سيعرّضهم للتصفية الجسدية، أو للموت الثقافي والمعنوي في أحسن الأحوال، لذلك كانت حركة نزوح المثقفين من ألمانيا الهتلرية شاملة تقريبّاً، وكانت أنّا زيغرز من بين المهاجرين. فقد نزحت في أوّل الأمر إلى باريس، وهناك ساهمت بكلّ همّة في تنظيم صفوف المثقفين المعارضين، فأصدرت بالتعاون مع عدد من الأدباء التقدميين مجلة "أوراق ألمانية جديدة"، وشاركت في إقامة "مؤتمر الكتّاب العالمي للدفاع عن الثقافة" ، الذي انعقد في باريس عام 1935، وشكّل في حينه تظاهرة ثقافية وسياسيّة كبرى ضدّ الفاشيّة والنازيّة، وفي عام 1933 أيضاً صدرت رواية أنّا زيغرز الثانية "أجر الرأس"(3) التي صوّرت فيها الكاتبة الأوضاع التي سادت الريف الألماني عشية وصول النازيّة إلى الحكم. لقد حاولت أنّا زيغرز في تلك الرواية أن تقدّم جواباً على سؤال:

"لماذا لم يتحالف الفلاحون مع العمال لمنع هتلر من الوصول إلى السلطة؟" لقد بيّنت الكاتبة في رواية "أجر الرأس" أنّ النازيّة لم تتمتع بتأييد كبار مّلاكي الأراضي الزراعية وحدهم، بل حظيت أيضاً بتأييد أعداد كبيرة وقطاعات واسعة من الشباب الريفيّ العاطل عن العمل، الذي تمكّن النازيون من اجتذابه وجرّه إلى صفوفهم بوساطة شعارات مضلّلة، إنّ صورة الريف الألماني التي قدّمتها الكاتبة في رواية "أجر الرأس" صورة قاتمة، ولكنّ التاريخ أثبت أنها كانت صورة صحيحة. فقد ثبت بالدليل التاريخي القاطع أنّ الريف الألماني قد شكّل آنئذ بيئة اجتماعية ملائمة لنمو التطرّف اليميني والرجعيّة، وكان أحد العوامل الرئيسة التي ساعدت في وصول النازيّة إلى السلطة.

4- درس من النمسا

"الطريق عبر شباط"(4) هو عنوان رواية أنّا زيغرز الثالثة. تدور هذه الرواية، التي صدرت عام 1935، حول ظهور الفاشية في النمسا ونضال القوى الديمقراطية واليسارية ضدّها. ففي عام 1934 حاول أنصار هتلر أن يزيحوا النظام الديمقراطي البرلماني، وأن يحلّوا مكانه حكماً دكتاتورياً مباشراً، ولكن القوى الديمقراطية، من اشتراكيين وشيوعيين ومستقلّين، تضامنت وتآزرت على إحباط تلك المحاولات الفاشيّة بقوة السلاح. وهنا يكمن الفرق الكبير بين ما حدث في النمسا عام 1934 وما حدث في ألمانيا سنة 1933، عندما وصل النازيون إلى الحكم بطريقة "شرعية" واستغلوا مناخ الحريّة الذي يوفّره النظام الديمقراطي للقضاء على ذلك النظام، في ظلّ انقسام القوى الديمقراطية التقدّمية وتشرذمها، وفي رواية "أجر الرأس" فضحت الكاتبة دور بعض رجال الدين، الذين يشوّشون وعي الطبقة العاملة، ويفككون صفوفها، ويضعفون دورها السياسي، عبر دعوات السلام الاجتماعي والتعايش الطبقي التي ينشرونها.

شكّلت مسألة تمكنّ النازيّة من الوصول إلى السلطة في ألمانيا موضوع رواية أنّا زيغرز الرابعة المعنونة بـ "الإنقاذ"(5)، وقد صدرت عام 1937. فقد كانت البطالة من أهمّ الأسباب التي جعلت كثيراً من العمّال مستعدّين لأن يتقبّلوا الشعارات والآراء والأفكار النازيّة. تدور أحداث رواية "الإنقاذ" حول مجموعة من عمّال المناجم الذين أُنقذوا من منجم منهار، وذلك بفضل رباطة جأش أحد زملائهم وإقدامه. وبعد تلك العملية تحول ذلك العامل إلى قائد شعبي، لا في صفوف عمال المنجم وحدهم، بل وفي الحيّ السكنيّ أيضاً. وبعد أن انتشرت البطالة بين أولئك العمال، انضمّ قسم صغير منهم إلى الحركة النازيّة. أما القسم الأعظم فقد نأى بنفسه عنها واحتقرها. إلاّ أنّ السواد الأعظم من الطبقة العاملة، التي يمثّلها عمال المنجم، لم يتحرّك للنضال ضدّ الفاشيّة، بل اتخذ موقف المتفرّج المنتظر، وهذا ما ساعد النازية في الوصول إلى الحكم. غير أنّ العناصر الواعية النشيطة من العمال- وإن كان عددهم قليلاً- مالبثوا أن تخلّوا عن سلبيتهم، وشقوا طريقهم إلى النضال السرّي الشاقّ الذي سيطول أمده. وبهذه الرواية استكملت أنا زيغرز صياغتها الأدبية للمقدمات التي أدت إلى ظهور الفاشيّة، وقدّمت إجابتها عن سؤال: "لماذا كانت الفاشية ممكنة؟"

5- الصليب السابع

يرى معظم النقاد أنّ رواية "الصليب السابع" الصادرة سنة 1942، أهمّ روايات أنّا زيغرز وأعظمها على الإطلاق(6). ومما يدلّ على ذلك أنه لم يمضي سوى وقت قصير على صدور تلك الرواية حتى اكتسبت شهرة عالمية، فقد ترجمت إلى اللغة الانكليزية، وفُلمنت في الولايات الأمريكية، وحصلت الكاتبة تقديراً لإنجازها الإبداعي الذي تجلّى فيها على "جائزة بوشنر" (Bchner preis) سنة 1947.

أمّا موضوع رواية "الصليب السابع" فلم تكن الأوضاع الألمانية التي مهّدت لانتصار الفاشية، بل الأوضاع الألمانية في ظلّ الحكم النازيّ. إنها رواية تصوّر مواقف الشرائح الاجتماعية المختلفة من السلطة النازية، ومقاومة الشعب الألماني لتلك السلطة. فقد نجح سبعة معتقلين في الهرب من أحد معسكرات الاعتقال النازية، ولكن السلطات النازية تمكنت من إلقاء القبض على ستة منهم، وقامت بإعدامهم في المعسكر، حيث علّقتهم على مشانق لها شكل صلبان. أما المعتقل السابع، وهو العامل "جورج هايزلر" فقد نجح في مغادرة ألمانيا بمساعدة رفاقه من العمال الشيوعيين المنظميين بشكل سرّيّ. وهكذا بقي الصليب السابع، الذي أعدّه النازيون يشنقوه عليه، خالياً، مما شكّل تحدياً للسلطات النازية، التي عجزت، رغم ما تملكه من إمكانات قمع هائلة، عن إلقاء القبض على المعتقل الفارّ. وبذلك تحوّل الصليب السابع إلى رمز للنضال ضدّ النازية. في رواية "الصليب السابع" بلغت أنّا زيغرز قمّة نضجها كروائية، سواء من ناحية عمق المضمون الإنساني والسياسيّ والفكريّ، أم من ناحية الشكل الفني المتطور، الذي مكّن الروائية من السيطرة على تلك المادّة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية الضخمة، ومن صياغتها أدبياً. وليس من قبيل المبالغة القول إنّ هذه الرواية تعدّ بحق من روائع الأدب الروائي في القرن العشرين، وواحدة من أهم وثائق الأدب المناهض للفاشية في العالم.

6- العبور المزدوج

بعد سنوات قليلة من الانتصارات العسكرية السريعة التي حققتها ألمانيا الهتلرية في الحرب العالمية الثانية، دخل النازيون فرنسا، ولم يكن بالمفاجئ أن يستغلّوا وجودهم هناك للقيام بملاحقة المعارضين الألمان الذين لجؤوا إلى هذا البلد. وهكذا أحدق الخطر النازي المميت بأنّا زيغرز من جديد، مما اضطرّها لأن تغادر باريس عام 1940، وأن تبحث عن مهجر آخر.

توجهت الكاتبة المهدّدة في أوّل الأمر إلى الجزء غير المحتلّ من فرنسا، ومن هناك غادرت المنفى الفرنسي إلى منفى بعيد هو المكسيك. كانت السنوات التي قضتها في باريس سنوات عرفت خلالها الغربة. واللجوء السياسيّ، والتشردّ، والقلق، ومعسكرات الالتقاط، والتسكع على أبواب السفارات بحثاً عن تأشيرة دخول أو إذن إقامة. وقد زوّدت تلك السنوات الكاتبة بمادّة روايتها الهامّة التالية: "ترانزيت"، التي صدرت عام 1943(7). وكلمة "ترانزيت" لا تعني مجردّ السماح بالسفر عبر بلد ما، بل تعني أيضاً العبور من مرحلة حياتية إلى مرحلة أخرى، أما الشخص الذي يقوم بذلك العبور المزدوج فهو العامل الفنيّ "زايدلر"، الذي نجح في الفرار من أحد المعتقلات النازية إلى فرنسا، وهناك تمكّن من الحصول على وثائق سفر، ولكنه لم يسافر إلى بلد أجنبي طلباً للجوء، بل قرر، بعد فترة من الانتظار والسلبيّة، إن يلتحق بالمناضلين ضدّ النازية، لأنه تحوّل من خلال التجربة إلى إنسان من نوع آخر: إلى مناضل، وفي رواية "ترانزيت" صورّت أنّا زيغرز بشكل تفصيلي مؤثّر ذلك الإرهاب اليوميّ الذي تمارسه البيروقراطية على الناس، وعلى اللاجئين السياسيين خصوصاً، وبرهنت بطريقة مقنعة فكرياً وفنيّاً أنّ الإرهاب البيروقراطي هو إرهاب بوروجوازي في حقيقة الأمر، لم تفقد هذه الرواية شيئاً من أهميتها وراهنيتها حتى اليوم، فحياة المنفى والغربة واللجوء السياسيّ قد أصبحت في أواخر

القرن العشرين مصيراً للملايين من الناس، الذين يمكن أن يروا في رواية "ترانزيت" مرآة لقصائدهم وحيواتهم.

استغلت أنّا زيغرز فرصة لجوئها إلى المكسيك، لتدرس تاريخ بلدان أمريكا الجنوبية وثقافاتها، ولا سيما تراثها الشعبي، ومن وحي تلك الدراسة كتبت أنّا زيغرز عدداً من القصص التي استوحتها من ذلك التراث، وأهمّ تلك القصص: "عرس في هاييتي" و "إعادة تطبيق العبودية في غواديلوبه" و "ضوء على المشنقة" وقد أظهرت الكاتبة في قصصها هذه أنّ تراث شعوب أمريكا الجنوبية ينطوي على لحظات وعناصر تحررية وثوريّة، وأنّ تاريخ تلك الشعوب حافل بانتفاضات شعبية ضدّ القهر الطبقيّ والقوميّ، وضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى الاستعمار الخارجيّة.

7- العودة إلى الوطن

في عام 1945 سقط "رايخ الألف عام"، كما كان يحلو للنازيين أن يسمّوا نظام حكمهم، وخلّف وراءه بلاداً مدمّرة، وشعباً محطماً ومشوّهاً، لقد رأى الألمان بأمهات أعينهم حجم الكارثة التي قادتهم النازيّة إليها. ولكن سقوط ألمانيا الهتلرية قد شكّل في الوقت نفسه بداية مرحلة جديدة من تاريخ ألمانيا، وفرصة لبناء مجتمع جديد، وتصفية الإرث الرجعي الذي خرجت النازية من رحمه. وقد كان من الأمور البدهية أن تكون أنّا زيغرز في مقدّمة الكتّاب والمثّقفين المنفيّين الألمان، الذين عادوا إلى ألمانيا للمشاركة في بناء ذلك الجديد، والمساهمة في الحيلولة "دون تكرار أخطاء الماضي". ففي عام 1947 عادت الكاتبة إلى ذلك القطاع من ألمانيا الذي احتله الجيش السوفييتي، وهو القطاع الذي تحوّل فيما بعد إلى "جمهورية ألمانيا الديمقراطيّة". فرفاق النضال ضدّ الفاشيّة، من أمثال برتولت بريخت، ويوهانّس بِشِرْ، وألكسندر آبوش، وفيلي بريدل... قد عادوا جميعاً إلى هناك. وبعودتها إلى ألمانيا بدأت مرحلة جديدة من سيرة هذه الكاتبة.

بعد عامين من عودتها، أي في سنة 1949، نشرت أنّا زيغرز روايتها الجديدة "الأموات يظلّون شباباً"(8)، التي تعدّ من أضخم رواياتها وأهمّها. إنها رواية تؤرّخ فيها الكاتبة للمجتمع الألماني من عام 1918، أي منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى، إلى عام 1945، أي نهاية الحرب العالمية الثانية. وفيها لم تكتف الكاتبة بإدانة النزعة العسكرية الألمانية، بل سلّطت الأضواء أيضاً على ذلك التحالف الرجعي، الذي كان قائماً بين البورجوازية الكبيرة وبين كبار الضباط والقادة النازّيين، وصوّرت الطبقة العاملة كقوّة تاريخية، وقفت في مواجهة ذلك التحالف. وفي هذه الرواية تصوّر الكاتبة المعسكر الرجعي الألماني دون مواربة.

فهذا المعسكر يتجسّد في شخصيات تمثّل طبقات وشرائح اجتماعية معيّنة، كالرأسمالي الكبير "فون كليّم"، والضابط البروسيّ "فون فنتسلوف"، وفي مواجهة ذلك المعسكر الطبقي الرجعي، الذي يشكّل القاعدة الاجتماعية للسلطة النازية، تقف الطبقة العاملة، بحسَّدة في العامل الشيوعي "إرفين"، الذي يغتاله الفاشيّون، والعامل الاشتراكي الديمقراطي "غِشْكِهْ"، إنّ ممثلي الطبقة العاملة في هذه الرواية أناس بسطاء عاديّون، ولكنهم في الوقت نفسه غير مستسلمين للضياع، مثلما هي حال

الشخصيات في رواية "الرجل الصغير" لهانز فلاّدا (Hans Fallada) (9) إنهم بالفعل أشخاص بسطاء مستضعفون، ولكنّ ما يميزّهم عن غيرهم هو وعيهم الطبقي، وفهمهم الصحيح لأوضاعهم الاجتماعية.

ولذلك فهم لا ينخدعون بالتضليل النازيّ، ويتحركون فيما بعد لمقاومة الفاشيّة، التي يرون فيها عدوهم الطبقي. وبالمناسبة فإنّ تلك السمة مشتركة بين كثير من شخصيّات أنّا زيغرز الروائية والقصصيّة: إنهم أناس بسطاء عاديّون، ولكنهم يبدون في الحياة اليومية، وبشكل عمليّ، قوّة ترقى إلى درجة البطولة. فهم أناس ضعفاء، ولكنهم يثبتون جدارتهم في ظلّ أوضاع بالغة الصعوبة. ولعلّ ذلك هو ما دعا أنّا زيغرز لأن تعنون إحدى مجموعاتها القصصية الهامّة بـ "قوّة الضعفاء"(10)

8- مرحلة إبداعيّة جديدة

انقضت تسع سنوات على صدور رواية "الأموات يظلون شباباً" قبل أن تصدر رواية أنّا زيغرز التالية: "القرار"(11). أمّا المقصود بالقرار فهو قرار إقامة أوّل دولة اشتراكية في التاريخ الألماني الحديث فوق المنطقة السوفيتية أو الشرقية من ألمانيا المحتلة. إنه قرار لم يقتصر اتخاذه على القيادة السياسية للحزب الإشتراكي الألماني الموحّد (SED) ، بل هو قرار كان على كل ألماني أن يحدد موقفه منه، تأييداً أو معارضة، وإذا كانت روايات أنّا زيغرز وقصصها السابقة تدور حول موضوع الفاشية والنضال ضدّها، فإنّ موضوع الرواية الجديدة هو انقسام ألمانيا بين عامي 1947و 1951 إلى دولتين: دولة اشتراكية متحالفة مع الاتحاد السوفييتي، وأخرى رأسمالية متحالفة مع الولايات المتحدة الأمريكية والدول الرأسمالية الغربية الأخرى. و "القرار" هي أيضاً رواية السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية من تاريخ الشعب الألماني، الذي دمّرت الحرب مدنه واقتصاده ومعنوياته، إنها سنوات البرد والجوع وإزالة الأنقاض، التي شكّلت رواية "القرار" واحدة من أهمّ وثائقها الأدبية.

لقد كان حسم الموقف لصالح الاشتراكية قد شكّل موضوع رواية "القرار" فإنّ عملية بناء الاشتراكية قد شكّلت مادّة الرواية التاسعة والأخيرة لأنّا زيغرز المعنونة بـ "الثقة"(12) في هذه الرواية، التي صدرت عام 1968، تصوّر الكاتبة عملية بناء الاشتراكية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية" عبر تصوير الأشخاص الذين يبنون تلك الاشتراكية. إنهم أشخاص من العمال والمهندسين والمعلمين وغيرهم من الفئات الاجتماعية. ومن المعروف تاريخياً أنّ عملية بناء الاشتراكية في الجزء الشرقي من ألمانيا قد تمّت في ظلّ ظروف شديدة التعقيد، وقد سعت القوى الرأسمالية لعرقلة تلك العملية وتخريبها. ولكنّ الناس الذين اتخذوا "القرار" وتبنّوه واثقون من أنفسهم، ومن صحّة قرارهم وسلامة ما يقومون به. ولذلك فإنّ الثقة تسرد بينهم وبين ثقة الناس في المجتمع الاشتراكي. إنها ثقة لا يكسبها المرء إلاّ إذا تقرّب من الآخرين، وتعرّف إلى مشكلاتهم، وتضامن معهم. وهذه الثقة هي أساس العلاقات الإنسانية في المجتمع الاشتراكي. إنّ رواية "الثقة" تنطوي على رسالة موجّهة إلى بُناة الاشتراكية، تدعوهم للالتصاق بالجماهير، وعدم التقوقع، وإلى نشر العلاقات الرفاقية، والتضامن مع الناس، ومشاركتهم همومهم ومشكلاتهم. إنها دعوة إلى نمط من العلاقات الاجتماعية قائم على

التضامن العمليّ والثقة المتبادلة. لقد صاغت أنّا زيغرز تلك الدعوة بصورة إيجابية بنّاءة، لا بأسلوب انتقادي. أتراها كانت تعلم أنّ الثقة التي وعت إليها في روايتها لم تكن قائمة، وأنّ هوّة كبيرة من عدم الثقة كانت تفصل كوادر "الحزب الاشتراكي الموحّد" عن جماهير الشعب التي يتحدّث باسمها، وأن تلك الجماهير كانت تنتظر الفرصة السانحة لتنفضّ عن ممثّليها المزعومين وتنتفض عليهم؟ لقد حدث ذلك سنة 1945، ثمّ حدث سنة 1989، عندما اتخذ الشعب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية قراراً بالتخلي عن بناء الاشتراكية، والانضمام إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية ذات النظام الرأسمالي فهل كانت "الثقة" التي تحدّثت عنها أنّا زيغرز في روايتها ثقة حقيقية، أم ثقة موهومة؟ إنها أسئلة لا بدّ من أن تطرح، بعد أن زالت جمهورية ألمانيا الديمقراطية ونظامها الاشتراكي، الذي ما عاد يذكر إلا كواحد من الأنظمة التوتاليتارية، التي لا تقوم على "الثقة" بقدر ماتقوم على الخوف والنفاق اللذين تشيعهما أجهزة الأمن التي خصّصت لها في "جمهورية ألمانيا الديمقراطية" سابقاً وزارة مستقلّة سميت "وزارة أمن الدولة" . إلاّ أنّ ما حدث في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات في الجزء الشرقيّ من ألمانيا وفي أوروبا الشرقية بالاشتراكية بأكملها، هو أمر لم يكن أحد في الخمسينات والستينات قادراً على أن يتصورّ حدوثه. وهذا ينطبق أيضاً على الكاتبة أنّا زيغرز.

9- أنّا زيغرز القاصّة

لم تكن أنّا زيغرز الكاتبة روائية فحسب، بل كتبت في الوقت نفسه عدداً كبيراً من القصص القصيرة والمتوسطة الحجم، التي حظيت بإقبال كبير من جانب القراء وباستحسان النقاد، لا بل إنّ بعضهم رأى أنّ قصص أنّا زيغرز تمثّل الجزء الأهم من إبداعها الأدبي. وقد صدرت تلك القصص في طبعات منفردة، وفي مجموعات مختلفة أبرزها "عشّ النحل" و "قوّة الضعفاء" و "قصص مختارة". ومن أهمّ مظاهر الاعتراف بأهميّة أنّا زيغرز القاصّة، حقيقة أنه لا تخلو أي من "المختارات القصصية الألمانية في القرن العشرين"، سواء تلك التي صدرت في الجزء الشرقي، أم تلك التي صدرت في الجزء الغربي من ألمانيا، من قصّة واحدة على الأقل من قصص أنّا زيغرز. فمكانة هذه الكاتبة في أدب القصّة الألماني الحديث لا تقلّ عن مكانتها كروائية. أما العالم الذي يطالعنا في قصصها فهو العالم نفسه الذي يطالعنا في رواياتها: إنه عالم الناس البسطاء العاديين، الذين يناضلون بأشكال مختلفة ضدّ مستغلّيهم ومضطهديهم.

في أوّل الأمر يظن المرء أنّ هؤلاء الناس الذين أرهقتهم أعباء الحياة، لن يتحرّكوا أبداً. فالواقع الثقيل يجثم على صدورهم، في العمل، والبيت، والشارع. أمّا العدّو الطبقي فهو عدوّ قوي وشرس، لا يرحم. ولكنْ برغم بساطتهم، فإنّ هؤلاء الناس يتطوّرون، ويستيقظون، ويعون واقعهم، ثمّ ينظّمون أنفسهم للدفاع عن مصالحهم الطبقيّة، والكاتبة أنّا زيغرز تصوّر تلك العملية أو السيرورة بكلّ أبعادها وتعقيداتها، لا تبسّط، ولا تختصر، ولا تبتر، كما يفعل بعض ممثّلي "الواقعية الاشتراكية" رغبة منهم في إنتاج "أبطال إيجابيين"، فينتجون شخصيات أدبية تفتقر إلى الواقعية والمصداقية. أمّا أنّا زيغرز فهي ترى، خلافاً لهؤلاء، أنّ عملية استيقاظ إنسان يكبّله المجتمع القائم داخلياً وخارجياً، ليست بالأمر

السهل ولا البسيط، وكثيراً ما تبدو تلك العملية شديدة البطء، ومثيرة للسأم والإحباط، ولكنّ الكاتبة أنّا زيغرز آثرت أن تقدّم أعمالاً أدبية واقعية ذات مصداقية، على تقديم أعمال تنطوي على إثارة مصطنعة زائفة. وفي ذلك تجلّت واقعية أنّا زيغرز الأصيلة، التي أكسبتها احترام الأوساط الأدبية والنقدية والقرّاء. وحتى أولئك الذين يختلفون مع هذه الكاتبة فكرياً أو سياسيّاً، ولا ينكرون أنها أديبة عظيمة.

10–استقبال مزدوج

حظيت أنّا زيغرز في الجزء الشرقيّ من ألمانيا (جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً) بتكريم قلّ أن حظي به أديب أخر. فقد منحت أرفع الجوائز الأدبية، وظلّت رئيسة لاتحاد الكتّاب منذ تأسيسه إلى عام 1978، وبقيت رئيسته الفخرية حتى وفاتها سنة 1983. كما طبعت أعمالها الأدبية بأشكال مختلفة، ويُسّرت لأوسع شرائح المتلقيّن. أمّا النقد الأدبي فقد احتفى بأدبها احتفاء شديداً، وخصّه بجهود نقدية كبيرة. لقد كانت أنّا زيغرز طوال ربع قرن السيّدة الأولى للأدب الألماني الديمقراطي.

أمّا في ألمانيا الغربية فقد قوبلت أنا زيغرز ردحاً طويلاً من الزمن بالتجاهل والصمت، وذلك لكونها أديبة "شيوعية" أو "شرقيّة" ولكنّ الوضع أخذ يتغيّر ابتداء من أواخر الستينات، وذلك بعد أن تراجعت نزعة العداء للشيوعية، وانتصرت دعوة التعايش السلمي بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، وبين الدولتين الألمانيتين. وفي ضوء ذلك ظهرت بوادر موقف موضوعي من الأدباء الألمان الشرقيين، ومنهم أنا زيغرز، فأخذت دور النشر الألمانية الغربية تهتمّ بأعمالها الأدبية وتطبعها، وبدأ النقاد الألمان الغربيون يهتمون بتلك الأديبة "الشرقيّة" ويدرسون أدبها ويقوّمونه. كان التوجه السائد هو التقليل من أهمية "شيوعيتها"، والتركيز على أن تلك الشيوعية أخلاقية في المقام الأول، وليست سياسيّة، ومن توجّهات ذلك النقد التقليل من أهميّة أعمال أنّا زيغرز المتأخّرة، التي تعالج فيها قضايا بناء الاشتراكية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، كروايتي "القرار" و "الثقة"، وإعلاء شأن أعمالها التي تدور حول النضال ضدّ الفاشيّة، لقد كانت الطريقة التي تعامل بها النقد الأدبي في ألمانيا الغربية مع أدب أنّا زيغرز هي الطريقة نفسها، التي تعامل بها مع أديب ماركسيّ وشرقي آخر هو برتولت بريشت (Bertolt Brecht) ، وتتمثل تلك الطريقة في التركيز على الجوانب الفنيّة والجماليّة، والتقليل من شأن المضامين الفكرية والسياسية التي تنطوي عليها أعمال الأديب.

ومهما يكن من أمر، فإنّ مؤلفات أنّا زيغرز الأدبية قد نشرت في ألمانيا الغربية من قبل واحدة من أهمّ دور النشر الألمانية، ألا وهي دار "لوختر هاند" (Luchterhand) ، وقد حظيت تلك الأعمال باهتمام القرّاء والنقاد وتقديرهم. حتى أنّ مارسيل رايش– رانيتسكي"، (Marcel Reich-Ranieki) الذي يعدّ "باب النقد الألماني الغربيّ"، وصف أنّا زيغرز بأنها "أديبة كلّ ألمانيا، وليست ملكاً لجزء واحد أو لدولة ألمانية واحدة. ومن مظاهر الاحتفاء الألماني الغربي بهذه الأديبة إعادة مواطنة مدينة "ماينتس"، مسقط رأسها، إليها، بعد أن كانت تلك المواطنة قد سحبت منها، وتأسيس "جمعية أنّا زيغرز".

اختلف الوضع بصورة جذرية بعد أن سقط النظام الاشتراكي في ألمانيا الديمقراطية وحُلّت تلك الجمهورية، فقد تعالت أصوات أراد أصحابها أن ينالوا من أنّا زيغرز وأدبها وسيرتها النضالية ومصداقيتها، وذلك بإثارة الشبهات حول علاقتها بقيادة النظام وجهاز أمن الدولة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية. وقد جرى ذلك في إطار حملة انتقاميّة شرسة، أريد منها الإساءة إلى أبرز رموز الحياة الأدبية في ألمانيا الديمقراطية، عبر تصويرهم كعملاء لوزارة أمن الدولة. ولئن كانت تلك الحملة قد أصابت الحاجاً في بعض الحالات، فإنها لم تصب في حالة أنّا زيغرز نجاحاً يستحق الذكر، لأنه لم يعرف عن هذه الكاتبة أنها قد أساءت، خلال توليها رئاسة اتحاد الكتّاب، إلى أحد من زملائها أو وشت به. كذلك فإنّ من السذاجة الاعتقاد أنّ أحداً يستطيع أن يتبوّأ منصباً ثقافياً كهذا، دون أن يكون على علاقة حسنة بالنظام السياسي القائم وقيادته. وفي كلّ الأحوال ليس هناك من يشكّ في أهمية أدب أنّا زيغرز الفنية والفكرية، وفي مصداقية خيارها، أو أن يقلل من شأن نضالها العنيد ضدّ النازية.

كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنّ قرارها بتأييد إقامة "جمهورية ألمانيا الديمقراطية" وبناء الاشتراكية فيها تدفيع من قناعاتها الفكرية والسياسية ومواقفها الأخلاقية، أنه وكان منسجماً مع تلك القناعات والمواقف. ولئن كانت التطورات التي شهدتها أقطار أوروبا الشرقية (المعسكر الاشتراكي سابقاً) وجمهورية ألمانيا الديمقراطية، قد جاءت مخالفة لتوجهات أنّا زيغرز، فإنّ ذلك لا يقلل من مصداقية التزام هذه الأديبة، ومن سلامة موقفها الأخلاقي. فالاشتراكية، بما تعد به من عدالة اجتماعية ورخاء وحريّة، كانت فكرة (طوباوية) اجتذبت أعظم المثقفين والأدباء في هذا القرن. أما اندحار الأنظمة الاشتراكية في أواخر القرن العشرين فلا يدرك على أن أولئك المثقفين والأدباء، الذين اختاروها والتزموا بها كانوا على خطأ وهذا ينطبق على الكاتبة أنّا زيغرز، التي كان تشيّعها للاشتراكية نابعاً من شوق عميق إلى العدالة والتحرر من القهر والاستغلال. وقبل أيّ شيء وبعده فإنّ أنّا زيغرز روائية وقاصّة عظيمة، تجاوزت أهميتها وشهرتها، وتجاوز تأثير إبداعها الأدبي، حدود أدبها الوطني، مما نقلها إلى دائرة أرحب، ألا وهي دائرة الأدب العالمي، إنّ أنّا زيغرز أديبة عالمية بكلّ المعاني التي تنطوي عليها هذه الكلمة، وأدبها عالميّ مضموناً وشكلاً واستقبالاً، بقدر ما هو وطني. أليست الوطنية طريق الأدب إلى العالمية؟

❑

❑ الهوامش والإحالات

(*) المؤلف أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة دمشق.

(1) إن العنوان الأصلي لهذه القصّة هو:

(Der Aufstand der fischer von St. Barbara.)

وقد صدرت ترجمة عربية لها عن لغة وسيطة هي الانكليزية. راجع:

أنّا زيغرز، ثورة الصيّادين، ترجمة فوزي سليمان ونبيل راغب، دار النشر للجامعيين، القاهرة، 1970.

(2) عنوان هذه الرواية بالألمانية: (Die Gefährten)

(3) بالألمانيّة: (Der Uopflohn)

(4) بالألمانيّة: (Der weg durch den februar)

(5) بالألمانية: (Die Rettung)

(6) بالألمانية: (Das siebte kreus)

(7) بالألمانية: (Transit)

(8) بالألمانية: (Die toten bleiben jung)

(9) روائي ألماني عاش من 1893–1947، وقد اشتهر برواياته الاجتماعية التي تصور بؤس الناس البسطاء له رواية مترجمة إلى العربية عنوانها "السكّير" (Der trinker)، ترجمة أحمد كمال يونس، القاهرة، دار الكتاب المصري، 1957. أما روايته "أيها الرجل الصغير، وماذا بعد؟"

فهي غير معرّبة.

(10) بالألمانية: (Die Kraft der Schwachen) ، وقد ترجم كاتب هذه السطور معظم القصص التي تحويها هذه المجموعة تحت عنوان: "المخرّبون"، بيروت، دار الفارابي، 1981. لمزيد من المعلومات حول قصص أنّا زيغرز المترجمة إلى العربية راجع كتابنا: القصة الألمانية في ضوء ترجمتها إلى العربية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1996.

(11) بالألمانية: (Die entscheidung)

(12) بالألمانية: (Das Vertrauen)

❑❑❑

قارئ الأسلوبيات من رومن جاكبسون حتى الوقت الراهن

■ ترجمة الدكتور عبد الجبار العويد ■

المحرر: جين جاك ويبر
مركز جامعة لوكسمبورغ

التيارات الحديثة في الأسلوبيات
تأليف تالبوت ج. تايلور ومايكل تولان

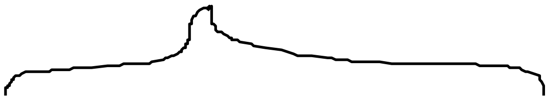
على الرغم من الظهور السطحي للتخمر الفكري، فإن النظرية الأسلوبية قد أحرزت بعض التقدم منذ نشر كتاب تشارلز بالي "مقالة في الأسلوبية الفرنسية". إن أهداف الأسلوبيات المعاصرة وطرقها هي إلى حد بعيد نفس تلك التي اقترحها بالي منذ البداية، وليس ذلك بغريب، فالمشاكل التي واجهها مقرره الجديد آنذاك لا تزال تحير الأسلوبين اليوم. ومع ذلك، ليس هناك سوى بضع مؤشرات وإن كانت ضعيفة لتغيير أساسي في الأعمال، تشير إلى تغير بعيد عن مبادئ بالي البنيوية. وما يدعو للسخرية بهذه التطورات الجديدة هو أن، من وجهة نظر بالي، قد لا يمكن اعتبارها تقدمية، بل تراجعية، وتنطوي على عودة إلى مبادئ معينة وبقايا من النظريات البلاغية التقريرية التي سبقت مدرسة بالي البنيوية.

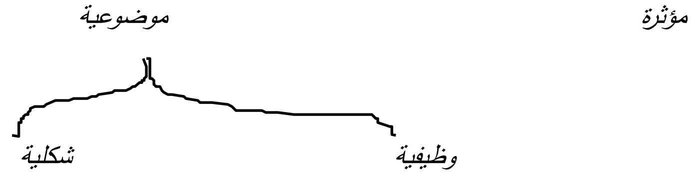
وعلى غرار مشرفه، ف، دي سوسيور، فإن بالي يفند وبشيء من التفصيل المذهب التقريري المتأصل في الأشكال البدائية للقواعد والبلاغة. وبحث كلاهما على أن الدراسة العلمية لمصادر اللغة الأسلوبية والسيمائية ترتكز على أسس وصفية ثابتة. بيد أن آمال بالي لم تتحقق البتة. فقد تحطمت موجة إثر موجة من نظريات الأسلوبيات الوصفية الجديدة على نفس الصخور، حيث لا يزال يكمن جزء كبير من عمل بالي بعنوان "النظام التعبيري" ومع ذلك فمن الممكن أن يكون الفشل المتكرر لمذهب الأسلوبية الوصفية قد أقلق بالي من الدلالات في الوقت الحاضر، وأن على الأسلوبية العودة إلى المذهب التقريري المُعترف به. وكعزاء لبالي كان عليه أن يقتنع بالطروحات النظرية الأدبية والفلسفية الحديثة التي تشير إلى أن مشروعه الوصفي بحد ذاته كان في حقيقة الأمر تقريرياً بشكل مبطن على الدوام.

وإذا ما أمعن المرء النظر في المنشورات الأخيرة في الأسلوبية، فلربما يجد أمثلة في كلّ من المذهب الوصفي لدى بالي كنموذج بنيوي يُحتضر إضافة إلى الخطوات التجريبية الأولى نحو مذهب تقريري جديد. والكتاب الأكثر إمتاعاً مما نُشر مؤخراً من كتب الأسلوبية هو كتاب ستانلي فيش "هل هناك نص في هذا المستوى؟".

إذ أنه يعتبر ذا دلالة خاصة لأنه ينطوي على وصف تخلي المؤلف التدريجي عن معتقدات المذهب الوصفي منتقلاً إلى رأي وصفي جديد معترف به، فبينما كان فيش ينظر في أوائل كتاباته إلى نفسه على أنه عالم تجريبي كرّس نفسه لمهمة وصف المعاني الأسلوبية للنصوص الأدبية، بأنه يتقبل طبيعة دور المستبد كناقدٍ أسلوبي وأدبي. فهو لا يقوم بمهمة وصف كيفية قراءة الناس لبعض النصوص بل يقوم في واقع الأمر بدوره كشخص يقنعهم بقراءة ما يعتبره مناسباً. ولا نزال، حتى نقدم مذهباً واضحاً لهذه التطورات الجديدة في النظرية الأسلوبية، يتوجب علينا ألا نبدأ بفينش الذي يعتبر من الطليعيين بل بالمنشورات الحديثة للأسلوبيين الذين لا تزال جذورهم الفكرية راسخة في نموذج بالي البنيوي. ولكن قبل القيام بذلك لا بد من وجود خطة للتقسيمات ضمن الأسلوبية البنيوية المعاصرة. يمكن اعتبار الأسلوبية البنيوية ذات معنى بحيث تنقسم إلى معسكرين رئيسيين: فالأول يأخذ بالنظرية الموضوعية، وأما الثاني فبالنظرية المؤثرة للأسلوبية البنيوية. وهناك المزيد عن الأسلوبيات المؤثرة تراه لاحقاً (انظر الفصلين 5–6) إذ يعتقد الاسلوبيون الموضوعيون أنه يجب أن يكون الأسلوب سمة أصيلة في النص نفسه باعتباره تعبيراً عن اللغة. وهناك اختلاف آخر بين مجموعتين ضمن المعسكر الموضوعي، بين الشكليين والوظيفيين، ويعتبر الوظيفيون النظام الأسلوبي للغة ما مؤشراً مزدوجاً يربط الصفات الأسلوبية الشكلية "بالوظائف" الأسلوبية المحددة (أو الآثار، أو القيم)، وبالتالي، فإن الوظيفيين لا يعترفون بما هو ذو مغزى من الناحية الأسلوبية إلا من خلال تلك الصفات اللغوية للنص التي تنطوي على وظيفة أسلوبية (بقدر ما يرفض فقهاء اللغة الكلاسيكية الاعتراف بما هو فقهي من خلال تلك المقارنات الصوتية التي تُعتبر هامة من ناحية المعنى) فعلى سبيل المثال، يحث بالي الأسلوبي على ضرورة تحديد ما إذا كان لتعبير ما ميزة أسلوبية من خلال مقارنته مع واحد أو أكثر من مرادفاته. ولن يتحقق هذا إلا إذا نقل كلّ مرادف من المرادفات أثراً تواصلياً مختلفاً، موحياً بذلك أنه مكمّل من ناحية المعاني، عندها يمكن اعتبارها أشكالاً مختلفة ضمن النظام التعبيري الأسلوبي للغة من جهة أخرى، فقد ضرب الشكليون عرض الحائط الدعوة إلى معايير وظيفية في بيان الأشكال الأسلوبية. وبقدر ما حاول اللغويون التوزيعيون تجنب الإشارة إلى المعنى في بيان المقارنات الشكلية، حاول الإسلوبيون الشكليون تفادي المشاكل التي طرحتها المعايير الوظيفية وبدلاً من ذلك، آثروا المعايير الشكلية بمفردها في بيان النماذج والصفات الأسلوبية. وعلى العموم فإن هذه المعايير الشكلية مأخوذة من النماذج المهيمنة في المنهج المجاور للغويات.

الأسلوبيات البنيوية





الشكل (4-1)

وقد حاز على استحسان بالي ضمن الأسلوبيات الوظيفية كتابان حديثان: أولهما، "الأسلوب في فن القصة "لجيفري لتيش ومايكل شورت، وهو كتاب مرافق –طال انتظاره– لكتاب لتيش "الدليل اللغوي إلى الشعر الإنكليزي" (ليتش 1969). وفي الفصول الافتتاحية يقترح المؤلفان مع التوضيح نظرية تقليدية للأسلوبيات الوظيفية. وقد تبنى المؤلفان إلى حد كبير –على غرار بالي (تايلور 1981) نظرة شمولية لوظيفة اللغة (بالرغم من أنهما يعودان إلى عمل مايكل هيلداي، بدلاً من عمل بالي، كمصدر للتعددية الوظيفية) ومن المفترض أن اللغة مركبة بحيث تؤدي الوظائف التي وجدت من أجلها، وبما أن اللغة وجدت كي تخدم مجموعة من الوظائف التفاعلية المختلفة، فلا بد أن تتألف من سلسلة من الأنظمة البنيوية كي تتمازج وتمكنها من أداء هذه الوظائف وهكذا فإن الوظيفية التعددية تؤدي إلى البنيوية التعددية. وما يعني هذا لنظريتهما في الأسلوب هو أن النماذج والصفات الأسلوبية الشكلية في نص ما يمكن تبيانها من أية وجهة نظر من وجهات النظر الوظيفية المختلفة. وهناك فائدة عملية أخرى للتعددية ألا وهي أنها تسمح للملفان الاستعارة بحرية من طرائق التعليم اللغوية المختلفة في إنشاء طريقة انتقائية للتحليل الأسلوبي. ولذلك فإن المرء يجد نفسه مجسداً في طريقة أفكارهما وأساليبهما مثل مبدأ كرايس للذرائعية، والنمو التركيبي، ومدرسة براغ الوظيفية، والاسلوبيات الكمية، ونظرية أفعال الكلام، وعلم الشعر البنيوي، وتحليل الكلام والسيمائيات الفرنسية. وعلى الرغم من افتقار هذه المدرسة الانتقائية للترابط المهني فإنهما قد تجعل من هذا الكتاب مقدمة مفيدة لمقرر لطلاب الاسلوبية.

إذا فإن لتيش وشورت ليسا قادرين على تجنب ما يدعى دائماً بنقطة ضعف الاسلوبيات الوظيفية ألا وهي مشكلة المنظور المعياري. وعلى الرغم من أن الاسلوبيات الوظيفية –ثنائية كانت أم تعددية– تعتمد على الشكل، فلا توجد البتة معايير عملية بحيث يمكن المرء أن يكتشف عن طريقها وظيفة (أو وظائف) التعبير. إذا فالسؤال الذي يطرح نفسه باستمرار هو: كيف يمكن للمرء أن يحدد ما إذا كان لهذا النص (تعبير، كلمة.. الخ) نفس الوظيفة أو وظيفة مختلفة عن نص آخر؟ وبشكل مماثل، قد يسأل المرء عن كيفية إمكانية تحديد فيما إذا كان لنص معين وظيفة معينة. وعندما نستذكر ذلك فإن الاسلوبي الوظيفي –من المنظور المعياري للوظيفة– مرغم على بيان صفات وأنماط الشكل الاسلوبي، عندها يمكننا أن نرى أن مشكلة بيان الوظائف الأولى هي مشكلة على قدر من الأهمية. ومع ذلك فإن النظرية الوظيفية لم تكن قادرة على تقديم معايير لبيان الوظيفة (أو الأثر الاسلوبي، أو القيمة.. الخ) للنص. وفي الواقع، فإن فكرة تقديم معايير كهذه قد أصبحت أكثر قابلية للتصديق عندما نسأل أنفسنا فيما إذا كان من المفترض أن يكون لنفس النص (أو التعبير) الوظيفة

ذاتها وبشكل قابل للتبرير (الأثر، المغزى، القيمة.. الخ) لقراءة أو فيما إذا كانت الوظيفة وإلى حد معين – لا يفرضها على النص أولئك القراء. وإذا كانت الفكرة الأخيرة هي المشكلة، نرى كم سيكون الأمر مضللاً في تحديد المصدر البنيوي للوظائف الاسلوبية في أنماط شكلية معينة للصفات اللغوية في النص.

إن الصعوبات في اعتماد الوظيفة كمنظور معياري في بيان الشكل الأسلوبي معروفة لدى العديد ممن يمارسون الاسلوبيات الوظيفية وأحدهم روجر فاولر، الذي ما زال يعمل في السنوات الأخيرة في معالجة المشكلة بمساعدة الآخرين حاضراً أو سابقاً في جامعة إيست آنجليا: كاريث جونز، كنثرر كريس، بوب هوج، وطوني ترو (انظر هوج وكريس 1979– تايلور 1983 فاولر "مجموعة أعذار" 1979، وانظر أيضاً الفصل 11 من هذا المجلد) وترسم العديد من مقالاته في كتابه الأخير "الأدب كخطاب اجتماعي "المبادئ التي ترشد باحثيها وعلى غرار بالي فلن يحتفظ فاولر بمكانة مرموقة في الاسلوبيات (التي يدعوها "النقد اللغوي") لدراسة الاسلوب الأدبي. وبدلاً من ذلك، فإنه يرمي وزملاؤه إلى كشف المصدر الاسلوبي الشكلي في اللغة لوظيفة معينة واحدة بحيث تؤديها اللغة كاملة وبشكل قسري –أدبية كانت أم غير أدبية– ولذلك، فإن فاولر يقتبس مبدأ مذهب المدرسة الوظيفية: إن الشكل المحدد الذي يأخذه النظام القواعدي للغة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحاجات الشخصية والاجتماعية التي يطلب من اللغة أداؤها (هاليداي 1970، مقتبس من فاولر 1981– ص28).

والوظيفة الأسلوبية التي يهتم بها فاولر وزملاؤه بشكل خاص هي ما يدعونها بالوظيفة الأيديولوجية: نقوم بدراسة معاني ووظائف الكلام العام في مجتمع مجزأ، مجتمع يرتكز على مبدأ عدم المساواة في الفرص والنفوذ: المجتمع البريطاني المعاصر.. ولو سلمنا بطبيعة المجتمع الذي نعيش فيه، فإن الكثير من التواصل يهتم في ترسيخ وصيانة علاقات نفوذ غير متكافئة بين الأفراد، وبين المؤسسات والأفراد، وتناقش دراساتنا مختلف أنواع الكلام. وتتم هذه الممارسة من خلال تنوع أوسع لاستعمالات اللغة وأفعال الكلام والتعليمات التي يتم عن طريقها تدبر أمر التحكم بين الأشخاص بوضوح. وتعبر لغتنا كما لغة الآخرين عن نظريات للطريقة التي تم تنظيم العالم فيها.

ويساهم تعبير هذه النظريات في شرعية هذا التنظيم النظري، لأنه يتوجب على اللغة دائماً تبيان الأيديولوجيا لأن الأيديولوجيا ناتج اجتماعي وممارسة اجتماعية في الوقت ذاته.

(فاولر 1981– ص29).

وقد قلل كل من فاولر وزملاؤه إلى حد كبير من أهمية الأسلوبيات (إلا إلى وظيفة اسلوبية واحدة) بينما وسعا في الوقت ذاته مجالها إلى حد بعيد (إلى كل استخدام اللغة)، وذلك باعتبار الايديولوجية للإسلوب هدفهم التحليلي.

ورغم أنهم يحدون من تركيز الاسلوبيات إلى تحليل الوظيفة الايديولوجية، فإنهم غير قادرين على تجنب تبيان فيما إذا كان في الجملة أو التعبير وظيفة أيديولوجية معينة أم لا.

ويبدو أنهم من الناحية العملية يعتمدون على مزيج من تحليل الحالة، ومبدأ الذرائعية والحدس السياسي في بيان الوظائف الأيديولوجية. أما ما ليس بوسعهم القيام به فهو تزويد الناقد اللغوي

المستقبلي بطريقة غير مسهبة لبيان الوظائف: أي، طريقة لا تأخذ الصفات الشكلية نفسها ببساطة كمعايير مطلوبة. إنها في النهاية، من منظور الوظيفة التي يجب على الأسلوبي الوظيفي أن يبين الصفات الشكلية بشكل أسلوبي.

ولذلك، فإنه بمعزل عن كونه غير مباشر قد لا يبين الأسلوبي الوظيفي الوظائف من منظور المعايير الشكلية. وبدلاً من ذلك، فإن ما يحتاجه هو منظور معياري من خارج رابطة المؤشر الثنائي للشكل والوظيفة.

❑❑❑

غـوتــــــــه:
عالـــــم طبيعــــــــة

■ صــلاح حــاتــم ■

غوته ليس الشاعر فحسب، بل هو أيضاً الشاعر العالم المفكّر تفكيراً تقدّمياً، إذا صحّ التعبير. فالوقت الذي خصصه من حياته المديدة لبحوثه ودراساته في علم الطبيعة هو أكثر بكثير من الوقت الذي صرفه في الشعر. في سنة 1765 قصد مدينة لايبزيغ، باريس الصغيرة آنذاك، ليدرس القانون، وإلى جانب ذلك أبدى آنذاك اهتماماً بالطب والعلوم الطبيعية، وحين انتقل إلى شتراسبورغ في سنة 1770 أخذ يستمع إلى محاضرات في التشريح والجراحة والكيمياء، كما أولى الجيولوجيا والتعدين اهتماماً. وفي سنة 1776 وحين لبّى دعوة الأمير كارل أوغست، دوق فايمار، وجد الحياة المنفتحة على الطبيعة في الغابة والحديقة العامة سرعان ما أناطت به مهمات نمّت مواهبه ومعلوماته العملية.

على أنّه ليس في الإمكان الحديث عن غوته الباحث في علم الطبيعة إلاّ في نهاية العقد الثالث من عمره.

فبدءاً من سنة 1780 نجد تحوّلاً في الوعي جلب معه نظرة جديدة إلى الطبيعة. والحق أنّ ما يميّز شخصية غوته على نحو ملفت للنظر هو شمولية المعرفة.

في العقد الأوّل من إقامته الدائمة في فايمار كانت حياته على تنوّع في الجوانب لا مثيل له: كان أمين سر الدوق ووزيراً ومستشاراً في شؤون الدولة والثقافة والمال وقانونياً مثقفاً وموظفاً إدارياً. وكان جامعاً وباحثاً في الطبيعة وشاعراً يهتمّ الإهتمام نفسه بكلّ فرع من هذه الفروع، إلى جانب عمله في شؤون الغابات وتنظيم وتوسيع الحدائق العامة التي يصفها في تاريخ دراساته النباتية كان هناك التعدين في إلميناو الاستثمار الجيولوجي للتورينغين ومهمات في لجنة إنشاء الطرق والمنشآت المائية وإلقاء محاضرات في التشريح في مدرسة الرسم الحرة في فايمار، وفيما بعد وقبل كلّ شيء الإشراف على معاهد جامعة يينا التي عرّفته أكثر وأكثر بمسائل تتعلّق بعلم الطبيعة؛ وفضلاً عن ذلك وبصفته عضواً في هيئات علمية عديدة كان على اتصال بالبحث المعاصر في الطبيعة. كل هذه الأعمال لم تكن إلاّ حافزاً للتوغّل في الحقل اللامتناهي لأبحاثه العلمية ومشاهداته ووصفه. وسعى من وراء هذا كلّه إلى الاقتراب من اللاّمتناهي.

انطلق غوته من الطبيعة باعتبارها حياةً لا باعتبارها المادة الميّتة، إذ أنّه لم يكن له شأن بطبيعة لا روح لها وتتحكم بها قوانين ميكانيكية رياضية. فالقانون الذي يقصده غوته ليس السيادة المطلقة لمبدأ السببيّة، إنّ مفهوم الطبيعة عنده له صفات ديناميكية، ويرمي بهذا إلى نظرة تنطلق من

قوة فاعلة فعلاً موحّداً وتوضح الكون من مبدأ أساسي خلاّق يمكن أن يسميّه المرء إلهً أو فكرةً أيضاً.

لا تهمّ غوته الطبيعة الإله من حيث هي نظام مفاهيم مستقر، بل يهمّه ترابط لا مّتناه لقوى محرّكة كما تهمه أسمى الصور للشيء الواقعي والشيء المؤثر، إذ ليس في الإمكان إدراك كنه شيء إلاّ من تأثيراته.

غوته يرى ويبحث عن الطبيعة الإله في الواقع المحيط به، في الحادثة الطبيعية الكونية كما تحدث في الزمان والمكان. والطريق إلى ذلك هي الرؤية الحسية المباشرة، النظام الممارس يومياً وكلّ ساعة لرؤية الأشياء كما هي وتلقّفها بعين هادئة دقيقة. فكّل فهم وإدارك للطبيعة يبدأ بالانطباع الحسي المباشر أي بالحادثة الطبيعية الحرة المكشوفة مباشرة أمام الحواس. وهذا الانطباع يستحيل بدوره إلى معرفة أيضاً.

كان علم الطبيعة قد قطع الشوط البعيد في أثناء حياة غوته بدءاً من الاشتغال بظواهر الكهرباء حتى بدايات المغناطيسية الكهربائية، وبهذا كان البحث في الطبيعة جزءاً لا يتجزّأ من ثقافة عصر غوته. فهو هواية الإنسان المثقف ثقافةً شاملة. وعلى هذا يجب ألاّ يفهم بأنّه ميدان معزول وليس عملاً للقوى العقلية التي تتمّي الشيء الفردي في الإنسان. والبحث في الطبيعة، كما رآه غوته، يجب أن يربط لا أن يفصل، فالقناعة الأكثر أساسية التي تقوم عليها مؤلفاته في علم الطبيعة هي على الأرجح إيمانه بوحدة الطبيعة.

وبما أنّ الطبيعة تشمل الإنسان، فما من شيء في الطبيعة يقف منفرداً بذاته. كلّ شيء موجود من أجل الآخر، الواحد من أجل الكل والكل من أجل الواحد، ولهذا كان كانت تصورات غوته عن الطبيعة والفن والمجتمع أنها تندمج في وحدة، وهذا الاندماج يؤدّي إلى تركيب أو كل، ويكون البحث في علم الطبيعة معتبراً بقدر ما هو مفيد لهذا الكل، فكل باحث يصنّف يتوخّى السيطرة ويريد أن يسقط الشيء الفردي من حسابه لكي يتصرّف بعد ذلك بكل ارتياح. غوته ينوي أن يضع علماً يجلّ ويبجلّ، لا علماً يخضع ويذلّ. ولهذا لم يتقبّل قانون العلم على أنه شيء معطى، بل اختبر أصله وكفاءته ومضمونه، فهو يبحث عن قوانين تنظّم الكل، وهناك، كما يعتقد، قانون أزليّ يحرّك كلّ شيء تحريكاً بطيئاً، وليس في وسع الطبيعة أن تصل إلى كلّ شيء تريده إلاّ بالتعاقب، فلا تقفز قفزات. ففي سنة 1771 يكتب: "الطبيعة كلها لحن ينطوي علي تناغم وانسجام. "فجوهر الطبيعة هو التناغم والتوافق. "أيّ شيء هو التناغم إلاّ أن يكون القواعد وأيّ شيء هو اللحن إلاّ أن يكون الممارسة؟"

نظرة غوته إلى الطبيعة تنطلق من الإنسان، مركز كل شيء، ومن تجربته المباشرة إلى الطبيعة وانطلاقاً من هذا المركز تنتظم الظواهر في نظام منطقيّ سليم.

"فاوست"، أعظم شخصيات غوته، يسعى ويجتهد علمياً ليعرف أسرار الطبيعة؛ وغوته، خالق فاوست، يتوخى أن يفهم الطبيعة بالتفصيل وبالكلية على أنها مثله، مقتنعاً أن الإنسان والطبيعة منظّمان على نحو متشابه ومتناسبان، بحيث يعكس الروح بصفة مرآة خلاّقة صورة الكون؛ فالكون "واحد متناسق "والإنسان أيضاً" واحد متناسق".

علم الطبيعة الخاص بغوته هو قبل كل شيء عمل الإنسان والشاعر غوته الذي بحث عن المعرفة التي ينبغي أن تكون صالحة في ذاتها وسارية المفعول، وقد أراد أن يضيف بعلمه هذا حلقة إلى سلسلة معرفة العلوم الطبيعية للعصر الحديث. أما اختبار شرعية مؤلفات غوته في علم الطبيعة

وصحّتها وأهميّتها في إطار البحث السائد في هذه الأيام فهو مهمّة عالم الطبيعة ولا يتسع المجال الآن لإلقاء الضوء على هذا الجانب.

إذاً في الثمانينات تبدأ أبحاث غوته ودراسات المنتظمة في العلوم الطبيعية. فكل الاهتمامات تقريباً التي شغلت غوته في وقت لاحق يمكن تتبع بداياتها في تلك الفترة. حتى ملاحظاته المتعلقة بعلم الظواهر الجوية المدونة في اليوميات الإيطالية تدلّ على أنّ غوته اهتمّ بترتيب الظواهر الجوية وشرحها قبل أن يتعرّف على علم تشكل الغيوم للإنكليزي لوك هوارد (1772–1864) بثلاثين سنة. إلى جانب الدراسات في مجال الجيولوجيا وعلم التعدين يحتل التشريح وعلم النبات الحيّز الأعظم. ففي سنة 1781 يحضر محاضرات يوسّوس كريستيان لودر (1753–1778)، الإختصاصي في علم العظام وأستاذ التشريح في يينا. كما أنّ كارل فون لينيه، عالم الطبيعة السويدي المشهور (1707–1778)، كان أحد أوائل الباحثين الذي أخذ غوته يقتني مؤلفاته في علم النبات قبل سنة 1780. فقد تبحر في نظام لينيه النباتي. وفي أثناء رحلته سنة 1785 إلى كارلسباد يجمع النباتات لبحثه بهمة كبيرة وحماسة عالية. وفي حديقة منزله والحدائق العامة بفايمار تشغله فكرة النبتة الأولى وتطغى على أيّ عمل أدبيّ آخر تتكون لديه قناعة نهائية بتطابق أصلي لكلّ أجزاء النبات، وفي السنة نفسها يستبين له مبدأ التحول في صقلية في أثناء رحلته إلى إيطاليا التي تعد نقطة تحول في دراساته في علم النبات، هنا في إيطاليا وعند زيارته حديقة النباتات يجد معلوماته في علم النبات محققه. فقد راقب على الضفاف وزهور الجنطانيا كيف تتبّدل أشكال النباتات تحت تأثير ارتفاع الجبل، كما تعرف في مستهلّ هذه الرحلة على عالم النباتات بدءاً من نباتات الألب حتى النبات الصقلّي؛ هنا بحث عن نبتة أصليّة مرئيّة حقيقيّة وخيّل إليه في وسط هذه المجموعة من النباتات أنه توصّل إلى النبتة الأصلية: "فبم أتّبين أنا هذا الشكل أو ذاك نبتة إن لم تكن كلها مكوّنةً وفق نموذج واحد؟"

فالنبة الأولى، في نظره، نموذج ومفتاح يستطيع المرء أن يوجد به نباتات إلى ما لانهاية تكون لها حقيقتها وضرورتها، وأدرك فيما بعد، في جزء من النبتة نفسها أي في الورقة، الشكل الأساسي للنبتة المتحول بشكل دائم؛ فالعضو الأصلي يدعى ورقة تتحول إلى ساق وكم وزهرة، إلى ثمرة وبذرة تنشئ النبتة.

فالواحد في المتنوع أي الورقة باعتبارها عضواً أساسياً للنبتة. على أن هذا التحول هو في الوقت نفسه عملية تصاعد، طريق من البسيط، لا بل من خشونة الورقة إلى نعومة الزهرة وجمالها. ثمّ بالطريقة نفسها تتحول أيضاً النبتة الأصلية إلى أجناس وأنواع حالية ولاحقة بأن تستجيب بحكم دافع "التكوين الداخلي" إلى المؤثرات الخارجية من تربة ومناخ وسطح وبحر.

إن الأبحاث المتعلقة بعلم النبات تم تلخيصها في عام 1790 في المؤلف (تحول النباتات)، وفيه يعرض غوته لأول مرة نتائج دراساته في علم النبات، وكان همه أن يحصل على نموذج لشكل النبتة أو مقياس تقاس به الكائنات الحية.

غوته يؤسس الطريقة الموروفولوجية أو علم التشكل من خلال مقارنة منهجية لأشكال النباتات. كل بنية مختلفة عن الأخرى، ومع هذا هناك أشياء مشتركة يمكن مقارنتها ببعضها بعضاً بكليتها وجزئياتها.

وهذا الشيء بين النباتات في تحولات متجددة دائماً، فالشكل شيء متحرك، شيء في صيرورة

وزوال، وعلم التشكل إذاً هو علم التحول، وهذا بدوره هو المفتاح لكل علامات الطبيعة ورموزها. وبهذا ينتقل غوته من البحث عن البنية الأصلية إلى السؤال عن كيفية التنظيم، فلا الصورة الأصلية تحتل الصدارة، بل قانون التشكل، أي ليس السؤال عن بنية أساسية، بل البحث في قانون تشكل النباتات عن الشكل الذي تلعب به الطبيعة، وجلّ همه أن يصور الطبيعة فاعلة وحية متجهة في هذا كله من الكل إلى الأجزاء.

فعلم التشكل هذا هو علم ظواهر الأشكال، وتفهم الظواهر هنا على أنها نتائج من غير أسباب أو معلول من غير علة، إنه وقائع وأشياء، والعلاقة ليست علاقة سببية ميكانيكية، بل علاقة تأثير عضوية.

إنه لخطأ أن تقول: إنّ السمكة موجودة من أجل الماء، بل إنّ التعبيرالسليم هو أنّ السمكة موجودة في الماء، ومن خلال الماء. "إن وجود مخلوق ما نسميه سمكة ممكن فقط في ظل شرط عنصر نسميه ماء، لا ليكون فيه فقط، بل ليصبر فيه أيضاً. وهذا ينطبق على المخلوقات الأخرى أيضاً. "فالنموذج والبيئة يحددان كلاهما شكل الحيوان ولأن البيئة تشارك في تكوين الشكل، فإن المخلوق مزوّد لبيئته على نحو لا مزيد عليه.

غوته جاء إلى علم النبات من علم التشريح المقارن حيث اتضح أمام عينيه الترابط الطبيعي للأجزاء في الهيكل العظمي الذي يحفظ فيه "الطبع الأكيد لكل شكل على مدى الأزمان وبشكل مؤكد".

في قطعة غير مكتملة حول شكل الحيوان وتعود إلى سنة 1790 يصف "النمط العظمي" بأنه "نموذج عام" يجب أن يخضع له البشر والحيوانات على سواء. فهو يتكلم عن مبدأ التشكل نفسه الذي يوضّح وحده تشابه الأشكال الحيوانية. وفيما بعد يستعمل مفهوم "الحيوان الأصلي" كصورة مقابلة للنبتة الأصلية. وفي مقالته "مدخل عام إلى علم التشريح المقارن"، تاريخ 1795، يتكلم منطلقاً من علم العظام، عن نموذج تشريحي بصفته قاعدة مقارنة ويسميّه "الصورة العامة" التي تحلّق فوق المتنوع وتشمل أشكال الحيوانات كلها على قدر الإمكان؛ وتهمه جماجم الحيوانات التي يقارنها بلا تردد بجمجمة الإنسان، ورائدة الرؤية أو المعرفة أنّ العظام هي القواعد الأساسية للتشكل وتشمل صفات كائن ما. والفرق بين الإنسان والحيوان ليس في عظام إفرادية، بل في البناء الكلي، وفي النوعية التي تتطابق فيها الأجزاء كلها. وسواء أظهر عظم ما صغيراً أم كبيراً، ملتحماً أم منفرداً، فله في بنية الحيوانات كلها المكان الثابت نفسه. وتبعاً لذلك فإنّ النموذج هو صورة ترتيب العظام في بنية الحيوانات، الصورة المجردة من العدد والشكل والحجم. فالثابت هو المحيط الذي يكون فيه كل عظم موجوداً والمتغير هو شكل الأجزاء وعددها وحجمها. حتى عالم الحيوان ينظر إليه غوته على أنه كلّ تكّون بموجب قانوني الثنائية والتصاعد من الحيوان الأصلي، والحيوان الأصلي بدوره يعزوه، على الأقل بالنسبة لعالم الحيوانات الفقرية، إلى عضو وحيد هو الفقرة تكوّن من أجزاءها المتغيرة العمود الفقري من الذنب إلى الجمجمة، وعظام الجمجمة فهمها غوته أنها فقرات رقبية متحولّة. كان غوته مقتنعاً أنّ كل الأجزاء الرئيسة التي يتكّون منها شكل حيوان كامل يجب أن تكون موجودةً في الوقت نفسه لدى الحيوان الآخر.

جزء واحد فقط من بنية العظام الحيوانية لم يجده بعد الإنسان في بادئ الأمر، وفي رأي علماء

تشريح روّاد كان ينبغي ألاّ يجده أيضاً، ألا وهو العظم القاطعي الذي يشمل القواطع العليا الداخلية. عند الإنسان، كما سمع هو، تنبت الأسنان القواطع العليا مباشرة من عظم الفك، وهذا يعني، أنّ العظم القاطعي يفتقد إلى الدرز الذي يفصل عند الحيوانات الجزء الوسطي الأمامي من الفك العلوي. وهذا الخبر لم يرض غوته، فتابع عمله بالتشريح المقارن؛ وشاهد جمجمة الإنسان بلا حرج واكتشف الدرز الدقيق الذي يفصل فيها أيضاً العظم القاطعي من الفك العلوي الخارجي. وعلى هذا أعتقد غوته أنه اكتشف شيئاً جديداً عند الإنسان، وغمره فرح طاغ لهذا الاكتشاف، ذلك أنّ بعض علماء التشريح أنكروا على الإنسان هذا العظم وذهبوا إلى أنّ جمجمة الإنسان البالغ تفتقد إلى هذا العظم القاطعي، والظاهر لأنّ الدرز الخارجي يلتحم مبكراً، وفي هذا وجد المرء فرقاً جوهرياً للإنسان عن الحيوان؛ وبعضهم، ومنهم غوته، ذهبوا إلى أنّ العظم القاطعي مكوّن عند الإنسان أيضاً، إلاّ أنه لم يعد في الإمكان التعرّف عليه بسهولة لالتحامه من الخارج بعظم الفك، على حين هو عظم مستقلّ عند الإنسان حتى السنة الرابعة وعند الحيوان طوال الحياة –ففي جسم الإنسان تصاعد العنصر الحيواني إلى أغراض عليا؛ وتحدّث غوته في ملحق لمقالته حول العظم القاطعي أنّ هذا "يختفي أخيراً على استحياء عند الإنسان، المخلوق الأنبل، مخافة أن يشي بشراهة حيوانية. "إنّ شكله وقف على نوعية الطعام الذي يتناوله الحيوان. هذا ويسمّى العظم القاطعي في الأدبيات الألمانية عظم غوته لأنّ الاهتمام به ازداد لدى علماء الحيوان من خلال دراسات غوته التشريحية المقارنة. أما الهيكل العظمي الإنساني فإنه يتميز في نظر غوته بأنّ عظام الجبهة فيه متكوّنة على نحو أشدّ لا عدّة الأكل كما هي لدى الحيوانات. وأكثر الأفكار جرأة وأهمية أنه ما من حيوان بمفرده يمكن أن يكون النموذج العظمي للجنس بكامله، كما أنَّ الإنسان لا يمكن أن يكون النموذج للحيوانات الثديية، ذلك لأنه يتمتع بأسمى كمال عضوي، فلا الإنسان نموذج للحيوان، ولا الحيوان نموذج للإنسان. إنّ المقياس النموذجي المثالي يمكن أن يشكله النموذج (النمط) العظمي الذي تشكّل بموجبه الإنسان والحيوان؛ والإنسان يعلو الحيوان مرتبة ذلك بأنه لا يتعلم من أعضائه فحسب، بل يستطيع أيضاً أن يؤثر فيها وأن يطوّرها ويسيطر عليها. أما الحيوانات فتتحكّم بها أعضاؤها: "فكلما ازداد المخلوق كمالاً ازدادت الأجزاء اختلافاً عن بعضها. ففي تلك الحال يماثل الكل الأجزاء كثر هذا أو قلّ. أما كلما شابهت الأجزاء بعضها بعضاً قلّ خضوعها لبعضها بعضاً. فخضوع الأجزاء دليل على مخلوق كامل."

هنا ترتسم إمكانية فهم الطبيعة كلها سلسلة متصاعدة تصاعداً مستمراً. على أنّ الانتقال من نباتات إلى حيوانات أو من نموذج حيوانات دنيا إلى نموذج الحيوانات الثديية لم يقم غوته قط في اظهاره. إنّ هدف البحث في العظام مماثل لهدف البحث في علم النبات: الدوام في التحوّل والواحد في الكل يواجهنا في النباتات والحيوانات ولو في صور مختلفة تماماً. فالنمط أو النموذج هو الدائم المستمر والتحول الشيء البعيد عن الحواس والمتبدل تبدّلاً غير متناه. وقد اهتمّ غوته منذ زمن مبكّر بالفكرة أنّ تنوع الأشكال تطوّر زمنياً من أشكال بسيطة، أي أنّ السلسلة تصعد من الكائن المنظم تنظيماً أعلى ويكون في قمّتها الحيوان الأكثر تكاملاً، ولا سيما الإنسان، وفكرة الكمال العضوي لا علاقة لها بعملية الانتقاء الطبيعي الذي يوضّحها داروين من خلال نشوء أنواع عليا من أنواع أكثر بدائية. الكمال في نظر غوته مقياس كيفي نوعي يسمح بالقيام بتصنيفات وسط الأحياء المقارنة مثل "أعلى" و "أدنى".

سلسلة غوته عكسية فالنظرة إلى الأمام وإلى الوراء، تقارن مختلف التشكلات من أبسط

الطحالب إلى معجزة الوردة، ومن الحصان إلى عجل البحر، ومن الغزال إلى الأسد. إنه يبحث عن الشيء المماثل في الشيء المختلف لا لكي يحدده تحديداً تجريدياً، بل ليراه بعين العقل، إن لم يكن بالعين المجردة. هذا الشيء المرئي بعين العقل، الشيء المماثل في المختلف المتنوع، يسمّى في علم العظام "النمط" أو "النموذج" وفي علم النبات "النبتة الأصلية". غوته يحاول أن يحصر الشيء المشترك بين الكائنات في الحيوان الأصلي والنبتة الأصلية، في النموذج الحيواني والنموذج النباتي بالمقارنة. فلدى الحيوان الأعلى يكون الجزء أو العضو الذي يبدو خاضعاً للتحول على خير الوجوه عنصراً فقرياً يتكرر في تحول دائم بدءاً من رأس الذنب إلى عظم الجبهة الأمامي. أما لدى النبتة العليا فالورقة على القسم البرعمي بتحولها تقود من الجذر الأقل تشكلاً إلى الزهرة الأعظم تشكلاً. وبهذا يتجلى في الوقت نفسه مبدأ الثنائية والتصاعد؛ الثنائية في تعارض المتحول بواسطة التحول- عند الحيوان ذنب ورأس، عند النبتة قطب الجذر وقطب البرعم، أما التصاعد فيكون في تعاقب الوصلات التي تربط القطبين معاً ربطاً معقولاً.

وهذا النوع من الرؤية أكّد الإيمان بطبيعة إلهية واحدة أزلية، وبالفكرة التي تسود العالم الداخلي والعالم الخارجي على سواء وتؤالف أسرار الطبيعة والعقل. فقانون الثنائية يدلّ على وحدة الطبيعة التي تشمل الإنسان أيضاً، وقانون التصاعد يدلّ على تمييز مجالاتها.

أحبّ مجال بحث لغوته كان علم البصريات، إذ أنّ غوته كان قبل كلّ شيء إنسان عين من الطراز الأول؛ فعالم الظواهر بوفرته نفذ إلى أعماقه عن طريق عضو العين. في العين ينعكس العالم من الخارج والعالم من الداخل. فإلى جانب البيولوجيا فإنّ علم الألوان هو الموضوع الأساسي لبحثه في الطبيعة وأهمّ إنجازاته.

وعلم الألوان في نظر غوته ليس مجالاً فرعياً للفيزياء فحسب، بل هو قبل كلّ شيء أيضاً حقل تأثير للحياة الواسعة ذو طبيعة خاصة يجب أن يتغلغل فيه لأنه لا غنى له عنه في نظرته إلى الطبيعة. إلاّ أنّ عليه أن يصارع في علم الألوان بعصوبة أكبر منها في علم النبات وعلم العظام. فمذهب نيوتن يقف عائقاً في الطريق، نظريته المعتبرة لدى الفيزيائيين عن انقسام الضوء إلى ألوان؛ إذ يكاد لا يوجد أية نقاط تماس بين علم ألوان غوته وعلم بصريات نيوتن. فضوء نيوتن قيمة مجردة مستقلة عن عملية الرؤية. إذ أنه يريد أن يوضح الألوان على نحو فيزيائي ولا يريد أن يلاحظها ويصفها في وفرتها الحية. وتهم نيوتن صفات الضوء الثابتة التابعة للقياس والحساب، أما غوته فتهمه الظواهر الأساسية، إنه يقف من الألوان موقف البيولوجي فيكتب تاريخها وحياتها في الواقع الذي يظهر بدءاً من نشأتها في العين الإنسانية وفي أرقّ تحولات الضوء وسطوح الأجسام حتى أعقد ظواهر الألوان وأكثرها ثباتاً وديمومة. ولم يغادر قط مجال الملاحظة الواقعية وأكدّ الشروط التي تبرز في ظلها الظواهر الملحوظة من قبله.

بدأت دراسات غوته وتجاربه في مجال علم الألوان في سنة 1790 وواصل ذلك على مدى عقدين من الزمن تقريباً؛ إلى أن ظهر علم الألوان في عام 1810 في مجلدين، فكان عملاً انصبّت فيه كل الاكتشافات المنسية التي تمّ التوصل إليها في هذا المجال عند القدامى وفي العصور الوسطى والقرون اللاحقة؛ وبهذا فإنّ هذا العمل يمثل أفضل مصدر لدراسة الظواهر في عالم الألوان ويشمل ثلاثة أقسام: 1- قسماً تعليمياً 2- قسماً هجومياً يتناول فيه نظرية نيوتن 3- قسماً تاريخياً ومواد حول تاريخ علم الألوان التي فهمها غوته رمزاً لتاريخ العلوم كلها.

في القسم التعليمي تناول الألوان تبعاً لشروط ظروفها على أنها ألوان فيزيولوجية وفيزيائية وكيميائية؛ يلي ذلك ثلاثة فصول أخرى قصيرة، يلخص فيها أهمية الألوان في الطبيعة والحياة الإنسانية ويعتبر علم الألوان أساساً لرمزية ألوان ممكنة. وفي هذا العلم لا يوجد فرق بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. فاللون الذي يملأ صدرنا واللون الذي يتجلى لنا هما العالمان الداخلي والخارجي.

يعيب غوته على فيزياء نيوتن أنها عزلت التجارب عن الإنسان، إذا جاز التعبير، فالظواهر اختفت في أعداد، وعين الذي يرى اللون لم تدخل في الحسبان. غوته لم يكن ليستطيع أن يتصوّر عالماً كائناً بذاته ومنفصلاً عن المشاهد. فما كان يهمّه لدى كلّ تأمل في الطبيعة هو لقاء الأنا والأنت، الذات والموضوع، وإدارك أخوي للنظير.

بعد عودته من البندقية في بداية سنة 1790 نظر مصادفة من خلال موشور إلى جدار أبيض. لم ير أية ألوان. تمتم قائلاً: علم نيوتن خاطيء. وبحسب الشروط التي يظهر فيها اللون للإنسان يميز غوته ثلاثة مظاهر للألوان: فيزيولوجية وفيزيائية وكيميائية.

الألوان الفيزيولوجية تخصّ العين وبهذا تخصّ شواهد المشاهد، فهي تظهر رد فعل العين على المؤثرات الخارجية ويمكنها أن تنتج من طريق إثارة معدومة اللون من الخارج. وبتأثير الضوء والظلام على الشبكية يظهر القانون الأساسي الذي يملأ تأثيره الطبيعة كلها: فالعين تنكمش بالظلام وتتمدد بالضياء. وبتأثير الضياء والظلام فإنهما نقيضهما على الفور، إنّ شيئاً مظلماً يؤثر في العين زمناً ما، يحمل العين عند زواله على أن ترى الشكل نفسه مضيئاً، وبالعكس.

أما الألوان الكيميائية التي تتبع الشيء المشاهد وتلازمه بصورة دائمة في أغلب الأحيان فتخالف الألوان الفيزيولوجية، فهي موضوعية بأسرها وتنتجها عمليات كيميائية تظهر على أجسام جامدة، فلا تظهر على سطح الجسم المشاهد فحسب، بل تخترقه أيضاً، هنا طوّر غوته المفهوم الأساسي للتصاعد نحو الأحمر.

فالأرجواني شكل الذروة. في العالم الخاص بعلم المعادن لا يوجد إلاّ تصاعد من جهة الأصفر، مثلاً لدى الحديد الذي ينتقل بواسطة التسخين من الأصفر إلى الأزرق عبر الأحمر، هذا وتأخذ الألوان الفيزيائية مكانها بين الألوان الفيزيولوجية والكيميائية. وهذه لا تتبع شخص المشاهد ولا الشيء المشاهد، بل إنها لا تبرز إلاّ بواسطة مواد لا لون لها. ويدخل قبل كل شيء في هذا الباب الألوان الجوية أي تأثيرات الألوان التي يتم إحداثها بأن يرى ضوء الشمس من خلال السديم الجوي أو بأن يشاهد ظلام الفضاء اللامتناهي من خلال السدم التي يضيئها ضوء النهار. نيوتن علّم أنّ الألوان كلها يحتويها الضوء الأبيض، والانكسار في الموشور يقسم الضوء إلى ألوان إفرادية، وكل لون من ألوان الطيف يتحدد طبقاً لذلك بزاوية الانكسار. غوته يؤكد أنّ الانكسار وحده لا يكفي لكي ينتج ألواناً. ظواهر الألوان لا تنتج إلاّ عندما تزاح المسافات أكثر ضياء إزاء مساحات أكثر ظلاماً وبالعكس.

على الحافة فقط حيث يتجاوز الضوء واللاضوء. النير والمظلم، تنشأ الألوان، وتوصل غوته إلى الظاهرتين الأصليتين: -الأبيض فوق الأسود (الانتقال من الأبيض إلى الأسود) أي الكدرة المضاءة أمام الحلكة ينشأ اللون الأزرق، وإذا صارت الكدرة التي نرى من خلالها الحلكة أكثر شفافية

تصاعد اللون الأزرق إلى اللون البنفسجي.

- الأسود فوق الأبيض أو الكدرة أمام الضوء ينشأ الأصفر حتى الأحمر. فإذا تكثفت الكدرة التي نرى من خلالها الضوء الأبيض تصاعد اللون الأصفر إلى لون برتقالي.

أما الأخضر فلا يدخل في عداد الظاهرة الأصلية. فهو لا ينشأ إلاّ إذا غطى الإطار الأصفر والإطار الأزرق كل منهما الآخر. وفي الإمكان صنع هذه الألوان حين يثبّت المرء أفقياً شريطاً أبيض على أرضية سوداء، عندها ينشأ من فوق إلى تحت: فوق تظهر جهة الأصفر (الأسود فوق الأبيض) وتحت جهة الأزرق، وعلى حين يختار المرء عرض الشريط اختياراً مناسباً ويحسن ضبط بعده عن الشريط يستطيع أن يتوصل إلى أنّ الألوان تغطي بعضها بعضاً إلى حدّ ما صوب الوسط، أي أنّ الأصفر من فوق والأزرق من تحت، وبالمزج يحصل المرء على الأخضر ثم على طيف نيوتن: فوق الأحمر فالبرتقالي فالأصفر فالأخضر فالأزرق ثم البنفسجي. وهذه الظاهرة ليست في نظر غوته أصلية، بل مولّدة ولا تحصل إلاّ مصادفة من كلتا الظاهرتين الأصليتين لجهة الأصفر وجهة الأزرق. وفي وسع المرء أن يضع شريطاً أسود على أرضية بيضاء، ففي هذه الحال يظهر من فوق إلى تحت أولاً الأزرق ثم البنفسجي فالأسود ومن ثم بدءاً من الحافة السفلى الأحمر والبرتقالي فالأصفر. ومن اللونين، الأحمر والبنفسجي، ينشأ اللون الذي سماه غوته فيما بعد الأرجواني.

هذا هو الانتقال النبيل للأصفر إلى الأزرق الذي يؤدي إلى الألوان المتصاعدة تصاعداً ضارباً إلى الحمرة. في هذه الألوان: أصفر، أزرق، أخضر، برتقالي، بنفسجي، أرجواني تكتمل دائرة الألوان الغوتية. نيوتن لم يدرك إذاً الروعة لحقيقية لعالم الألوان واكتفى بالجانب الأردأ لأنه قام بتجاربه بشق، أي بشريط فاتح محدد بالظلمة. فالشقوق أو الثقوب في مصراع النافذة تضعف الضوء ولا تسمح بأن تظهر الروعة الكاملة لعالم الألوان.

غوته يسمى الألوان ظاهرة طبيعية أولية لحاسة العين تتجلى مثل بقية الظواهر من خلال عملية الفصل والتضاد والمزج والربط؛ ويؤكد حركية الألوان وتبدلها وسرعة نشوئها واختفائها وارتباطها وانفصالها.

هذا وإنّ هناك علاقة فعلية بين اللون والإحساس؛ فكل لون يؤثر في الوجدان تأثيراً جلياً، والإنسان ينشرح صدره للون بصورة عامة، إنه يحتاج إلى اللون احتياجه إلى الضوء، وكل لون يهيئ لحالة نفسية خاصة تظهر على نحو عفوي: فاللون الأصفر مثلاً له دائماً تأثيرٌ دافيءٌ بهيج يحث على العمل، على حين يحدث اللون الأزرق شيئاً متناقضاً يتمثل في الإثارة والهدوء. فالأثر الشافي الذي كان ينسب للأحجار الكريمة في أزمان سابقة يثبت التأثير العميق في النفس الإنسانية، وفضلاً عن ذلك يتكلم غوته على إمكانيات استعمال جمالي ورمزي للألوان. فالأرجواني رمز للعظمة والجلال، كما أنّ الأخضر يرمز إلى الأمل، وما إلى ذلك.

إنّ ما اكتشفه غوته في ميادين العلوم الطبيعية والطريقة التي نظر بها إليها وجعلها في متناول يده، لهو من دون شكّ ممتع وذو قيمة باقية إلى حدّ ما. أما الجزء الخالد من آثار غوته فهو العمل الأدبي، مع أنّ بينهما كليهما علاقة متبادلة وتأثيراً متبادلاً.

هذا غيض من فيض؛ ونأمل أن تكون صورة غوته عالم طبيعة قد توحدت في أذهاننا مع صورته شاعراً كبيراً على النحو الذي يقرّبنا منه أكثر وأكثر.

❑

❑ ثبت المراجع والمصادر (باللغة الألمانية)

1- غوته، يوهان فولفغانغ فون: مؤلفات غوته. طبعة هامبورغ في 14 مجلداً. دار نشر كريستيان فاغنر، هامبورغ 1960 (طبعة ثالثة).

المؤلفات في علم الطبيعة: مجلد 13و 14.

2- شتايغر، اميل: غوته في ثلاثة مجلدات. دار نشر أطلانتيس، زيوريخ وفرايبورغ في برايسغا و 1964.

3- شيدر، غريته: الإله والعالم. ثلاثة فصول في نظرة غوته إلى العالم. هاميلن 1947.

4- فيوتور، كارل: نظرة غوته في الإنسان. دار نشر فرانكي، بيرن وميونيخ 1960.

5- موللر- زايدل، فالتر: تاريخية العصر الكلاسيكي الألماني. الأدب وصيغ التفكير في نهاية القرن الثامن عشر. دار نشر ميتسلر، شتوتغارت 1983.

❑❑❑

الكوكـــــــــــا: تقاليد في ثقافة الهنود الحمر

الكوكـــــــــا: النبتة المقدسة

تأليف: أ. لازار

■ عن الاسبانية ترجمة : لينا كيلاني ■

1-الأســـــــلاف:

نبتة الكوكا قديمة قدم الإنسان، أما زراعة أوراقها واستهلاكها فهي مقدسة في حضارات أميركا قبل الاسبان. ويعود وجود الكوكا إلى ما قبل خمسة آلاف عام أو أكثر، وبعدها التاريخي والثقافي والاجتماعي مستمر عبر الزمان.

شجيرة الكوكا تلك على صلة وثيقة بالأسطورة والخرافة وهي تشكل جزءاً متكاملاً من الثقافة الهندية إذ تجسد حكمة الإنسان وتشكل عاملاً حيوياً في القوة الجسدية والروحية للهوية الوطنية.

ومن بين النباتات الطبية المتعددة لدى الهنود الحمر في الانديز والذين هم السكان الأصليون لأميركا، لا توجد أي نبتة أكثر قداسة واحتراماً لديهم من نبتة الكوكا.

أما أبناء امبراطورية تاهوا نتينسويو (Tahuan tinsuyo) والتي كانت بلاد البرو، وبوليفيا، والاكوادور، وشمال تشيلي، والارجنتين تشكل جزءاً منها فهم يزرعون الكوكا كما تزرع الكرمة في أوروبا.

في أخبار تاريخ حضارات الشعوب البدائية نجد أن زراعة نبات الكوكا مغرقة في القدم وتصل إلى ما قبل التاريخ، وتتواجد في عالم هذه الشعوب الأصلية بعد أن أغنت تقاليد الأجداد وكانت رمزاً لحيوية المقاومة ضد قهر الاستعمار وسيطرته.

وعرفت نبتة الكوكا من قبل الفاتحين الإسبان على أنها إحدى الرموز ذات العلاقة العميقة مع الأرض والسحر، والمعتقد الديني، وتاريخ الطب عند الهنود الحمر. وفوق كل ذلك عرفت النبتة على

أنها تشكل عامل تماسك اجتماعي كما تشكل عامل مقاومة لدى الهنود الحمر في سبيل كرامتهم وانتمائهم.

إن ورقة الكوكا كانت ولا تزال تُطارد وتحارب على أنها (عشبة شيطانية) ومن وجهة النظر الدينية للمستعمرين الأوروبيين فالورقة الغامضة التي تستخدم في الطقوس والقرابين الدينية التي تقدم للشمس وللأرض الأم، تقف عائقاً أمام هداية السكان الأصليين إلى المسيحية.

وظهر الأعداء الأوائل لنبتة الكوكا مع بدايات نشوء المستعمرات، وكان أعداؤها يطالبون ببساطة ووضوح بالاستئصال المباشر وغير المشروط لها بحجة انقاذ أرواح السكان الأصليين. وذلك حصل حين قرر ملوك إسبانيا وقساوستها القضاء على العشبة الخضراء، فهم يرون أن الهنود الحمر يجترونها كالحيوانات، إضافة إلى أنها تجسد الوثنية والرقية.

بين هاتين الحضارتين المتضادتين: الحضارة الغربية وحضارة الهنود الحمر تقع هذه النبتة الأسطورية التي ترمي محصولها ثلاثة مواسم في العام، فالهنود يدافعون عنها باستمرار بينما المستعمرون يطاردونها باستمرار ويقاتلون دونما شفقة في سبيل الثقافة الغربية والتبشير الانجيلي القسري.

لقد دافع السكان الأصليون من الهنود بقوة ذاتية في مقاومة الحضارة الغربية، تلك الحضارة المندفعة برغبة متوحشة نحو الذهب والفضة والثروة التي تغفو في أعمق أعماق العالم الهندي الأحمر.

وعلى الرغم من المساهمة التي لا تقدر بثمن للحضارات ما قبل الكولومبية في حياة أوروبا العجوز بمدّها بمجموعة من النباتات الضرورية والتي لا غنى عنها مثل: البطاطا، والذرة، والبندورة، والقطن، وأنواع الفاصولياء، وغيرها فقد بقيت الكوكا هدفاً لمعاملة عنصرية وغير عادلة. فما هو السبب؟ السبب يعود لعام 1855 عندما قام طبيب الماني ومن بعده آخر نمساوي هو آلبرت نايمان باكتشاف طريقة لعزل (14) مادة شبه قلوية تسمى (الكوكائين).

وأمام الهجوم الشرس الذي لا هوادة فيه بالأسلحة القديمة والحديثة على نبات الكوكا كان على الشعوب الهندية الأصلية أن تربط هويتها بالكوكا التي هي تعبير حي عن الثقافة الهندية. وتعيش ذكراها مع السلف والأجداد، وتعتبر رمزاً للعلاقة العميقة مع الـ (باتشاماما Pachamma) أي الأرض الأم. وعندما يدافع الهنود عن هذه الورقة الخضراء إنما هم يدافعون عن حقوق الإنسان الهندي الأحمر وعن إرثه الفكري والثقافي.

2-تقاليد الهنود الحمر:

لم تستخدم ورقة الكوكا في الحضارات الهندية كسلعة قط، ولم تكتسب القيمة التجارية في علاقات الحياة اليومية، وإنما بقيت هذه الشجيرة تؤدي وظيفتها الأساسية وهي ارتباطها الوثيق بالميثولوجيا التي تتجلى بالتضامن والتماسك والتكامل الاجتماعي ما بين الأسر والمجتمعات الأصلية.

وفي تقييم علاقة شجيرة الكوكا العميقة مع الأرض والكون نجد أن وريقاتها السحرية حاضرة في كل دقائق الحياة الهندية. فهي ترمز للتآخي والتضامن اللذين يتجليان في العمل المشترك والتعاون المتبادل وكذلك الاحترام. وكلها حجر أساس في أبجدية امبراطورية تهوا نتينسويو (Tahuantinsuyo).

في العالم الهندي الحياة تبدأ وتنتهي مع نبتة الكوكا، أما الاحتفالات الدينية مثل طقس (آنتي رايمي Anti Raymi) فهي فارغة في مضمونها الروحي والاجتماعي بدون أوراق السلف.

وفي نطاق القوانين والتقاليد والعادات الهندية لا يمكن للأسرة أن تستغني عن الكوكا أو أن تستعيض عنها بأي بديل آخر فهي التي تحل محل الكلمة عندما يتقدم الشاب لطلب يد فتاته زوجة المستقبل. كذلك تفرض التقاليد قبل بدء مواسم الحصاد وجني المحصول أن يجتمع السكان الأصليون حول أوراق الكوكا الخضراء المنثورة فوق رداء المرأة كتعبير عن الامتنان العميق للأرض الأم.

وفي الوقت نفسه لعبت أوراق الكوكا وما تزال دوراً دقيقاً وحيوياً في حل النزاعات والجدال بين الأفراد والجماعات، وتشكل عاملاً في التصالح وبالتالي في تحقيق التعايش الودي، والعمل الجماعي المسالم، كما أنها تعمل كوسيط في الصفقات وسداد الدين المؤجل.

وقد استخدمت ورقة الكوكا المقدسة في جميع العلاقات الاجتماعية والروحية لدى شعب الانكا منذ آلاف السنين ولدى الهنود الحمر فيما بعد. أقول استخدمت في الطقوس للتعبير عن تبجيل الآلهة واحترامها وكذلك الأرض جزءاً سخائها وكرمها بما جادت به لتحقيق استمرارية الحياة وما منحته من رقعة للتكاثر الاجتماعي الممتد عبر الزمان والمكان.

في النظرة الكونية لدى الهنود الحمر تلعب ورقة الكوكا دور الرباط الطبيعي في التوازن ما بين الإنسان الهندي والطبيعة، بين العمل وميزان الكرامة الإنسانية والتمتع العقلاني بالموارد الطبيعية.

وعلى ضوء هذه النظرة الجدلية كان لا بد من المواءمة ما بين التطور والنماء وتوازن المجتمعات التي كانت الأكثر تقدماً والأفضل تنظيماً بالنسبة لعصرها، وما زالت ينبوع إلهام لكل من يسعون لتحقيق العدالة الاجتماعية، وبقاء الجنس البشري، والحفاظ على الأرض وتنوعها البيئي.

ومن بين الممارسات الاجتماعية المتعددة التي تتمثل في العلاقات التقليدية للسكان الأصليين من الهنود تلعب الكوكا دوراً مهماً يتجلى في الكرم وحسن الضيافة. وترافق أوراق الكوكا الهندي الأحمر، عامل المناجم وعامل الزراعة، من المهد حتى اللحد. وفي أوقات المعاناة واليأس، وحالات الضعف الجسدي تنهض تلك الأوراق الخضراء لا لتقطع الجوع والظمأ أو لتواسي الأحزان وتبدد الآلام فحسب بل لتعمل كمقوٍ يعزز مقاومة الهندي المقهور أمام ظروف الزمن الصعب والعمل الشاق في الأرض القاحلة التي احرقتها الشمس، ولتساعده على مقاومة الموت في حفر المناجم المعتمة. كذلك تنهض بنتة الكوكا ليقاوم الهنود الحمر شروط هزائمهم، وأسباب التفرقة والاستغلال والاذلال لكرامتهم.

وهكذا يصبح من المحال تخيل سكان الأنديز الأصليين في المناطق الجبلية والوديان محرومين من نبتتهم بسبب طمع الآخرين بها، تلك النبتة الثمينة التي تجسد الاحترام بقدر ما تجسد

الاعجاب عبر القرون. ولما كانت للكوكا أهمية صوفية وأسطورية عميقة في الديانة والثقافة الهندية كما في الصحة والعمل، فقد اعتبرت نبعاً لا ينضب في النضال من أجل الهوية، وبالتالي لا يمكن استبدالها بأي زرع بديل آخر. ومن يحاولون القضاء عليها بتعصب وجنون إنما يعملون على تقويض أسس الإرث الثقافي الهندي لاجتثاث جذور تقاليد الأسلاف والثقافات القيمة بخبث، واقتياد السفينة بعكس اتجاه التيار أي نحو الحضارة الغربية.

3-فضائل الكوكا:

على ضوء الأبحاث التي تؤكدها الحياة اليومية تعتبر الكوكا نبتة طبية أساسية وبلا منازع ذات خصائص وقائية، كما أثبتت تجارب علم مداواة الأمراض فعاليتها في علاج كثير من الأمراض.

بعد (25) سنة من البحث استطاع عالم النبات (آندروويل) (Andreu Wiell) الأستاذ بكلية الطب في جامعة آريزونا بأميركا أن يؤكد فعالية الكوكا الطبية العظيمة، وكذلك الفوائد الغذائية لأوراقها. وبالنظر إلى النتائج العلمية نجد أن التركيب الكيميائي لأوراق الكوكا هو الأكثر اكتمالاً وغنى بالسعرات الحرارية والبروتينات وكذلك بالدهون والكاربوهيدرات، والألياف والرماد، والمعادن مثل: الكالسيوم، والفوسفور، والحديد، والبوتاسيوم، والمغنيزيوم، الصوديوم، وحمض الاسكوربيك، وغيرها. هذا إضافة إلى فيتامينات A و C و E بمقادير كبيرة وأكبر مما تحتوي عليه باقي النباتات الغذائية وخاصة التي تستخدم كمنقوع أو مغلي مثل القهوة والبابونج وغيرها.

وبعد سنوات طوال من البحث وُجد أن ورقة الكوكا تحتوي على نسبة كبيرة من البروتين تبلغ 19.9% في الوقت الذي لا تتجاوز فيه نسبة البروتين في اللحم 19.4% كذلك تحتوي ورقة الكوكا على نسبة من الكالسيوم مقدارها 2191% تفوق بمرات ما يحتويه الحليب المركز. وهي الأكثر غنى بفيتامين B وبنسبة 276% أي أعلى مما يحتويه الجزر الغض، وهذا مما يبرر انتشار نبتة الكوكا واستخداماتها المتنوعة في الطب التقليدي عند الهنود.

من فضائل الكوكا أنها لا يمكن أن تستبدل عبر الزمان في بلاد امبراطورية (التاهونتينسويو) الشاسعة، وقد غدت ورقتها الدواء التقليدي الأكثر استخداماً كعلاج وقائي ولمداواة الأمراض الفيزيولوجية والنفسية، وتركيبها الكيماوي يبني أنها عبارة عن مقوٍ فعال يعطي طاقة لشفاء أمراض سوء الهضم، والتهابات الحنجرة والحبال الصوتية، والدوار، والضغط الشرياني، ويساعد على استقلاب الكاربوهيدرات، وإعادة التوازن العصبي، وتقوية الطاقة الجنسية. وأكثر من ذلك للكوكا علاقة مباشرة بالجوع والتعب الجسدي والنفسي، وتستخدم بشكل تقليدي بدءاً من المضغ وانتهاءً بالمنقوع المغلي كامل اللون أو حتى كلصقة أو لبخة.

في حالات الفقر الشديد تظهر أمراض سوء التغذية الناتجة عن نقصان السعرات الحرارية والفيتامينات، ولكن الكوكا، وشكراً لتركيبها الكيميائي الذي لا يضاهى، تعطي المقاومة للبرد والجوع، وتزود الجسم بمخزون من الفيتامينات والبروتينات.

وفي أيامنا هذه يعرف السياح الأجانب عن خصائص هذه النبتة المقدسة ومنافعها أكثر مما

يعرفه السكان الأصليون، فمغلي الكوكا يستخدم للتخفيف من أعراض الإصابات نتيجة صعود الارتفاعات العالية لهضاب الانديز الخلابة.

من أكثر الأمور رمزية هو أن البابا (خوان بابلو الثاني) قَبِل في إحدى زياراته إلى بوليفيا أن يشرب منقوع الكوكا المركز واعترف ضمنياً بفضائل أوراق الكوكا النبيلة والمقدسة لدى شعب لأنها. كذلك لم تتردد صوفيا ملكة إسبانيا في شرب منقوع الكوكا الذي قدمه لها نائب رئيس جمهورية بوليفيا عند وصولها لبلاده تعبيراً عن حسن الضيافة.

مَنْ يعتقد أن الكوكا مخدر لعين فهو يسيء للحضارات الهندية ويتجاهل قيمة هذه النبة التي يزرعها الإنسان الهندي منذ زمن بعيد. أما (ماتشو بيكتشو Machu picchu) الأسطورية التي ترمز آثارها إلى ذكرى شعب عريق بتصميمها المذهل ما كانت لتشاد على ارتفاع 3600م دون الحضور المادي والروحي لتلك النبة.

4-الالتباس ما بين الكوكا والمخدر:

يجب التأكيد أولاً على الفرق الجوهري ما بين المضغ التقليدي للكوكا في العالم الهندي والاستخدام غير المشروع للكوكائين في العالم الغربي. ولهذا السبب أكد رئيس جمهورية بوليفيا الدولية عام 1992 أن: الكوكا تقليد هندي على عكس الكوكائين الذي هو عادة غربية.

صحيح أن البلاد المستهلكة للكوكا تربط عمداً بين هذه الورقة ذات الأهمية العميقة لدى السكان الأصليين وبين المخدر اللعين الذي يقبل عليه الإنسان الغربي بشهية كبيرة على شكل كوكائين مستخرج كيميائياً رغم تأثيراته الدرامية على كامل الصحة البدنية والعقلية للأجيال المعاصرة والمستقبلية في مجتمعات الاستهلاك.

في وجهة نظر أعداء الكوكا الغارقين في منطق الانتاج والاستهلاك، وهم بالنتيجة ضحايا يتساقطون في سوق العرض والطلب، فإنه يجب مكافحة إدمان المخدرات بالاستعانة بوسائل قسرية وبتعبئة القوة الرادعة ضد استثمار ملايين الدولارات في زراعات الكوكائين، مما يؤثر بدوره على استمرار بقاء هذه النبتة على قيد الحياة رغم كونها تعود لتقاليد قدماء الانديز. بينما من وجهة نظر أخرى تتعلق بالاستخدامات الطبية للكوكا وتأثيراتها على الصحة العامة وطاقة العمل فإن استهلاك أوراق الكوكا بالشكل التقليدي هو غير مؤذٍ أو ضار بالأجهزة العضوية وهي مثل الكافئين والنيكوتين والشائين التي تستعمل وتسوق كسلع ضرورية في المجتمعات الدولية.

وهنا تجدر الإشارة بأن الاستهلاك المطرد للكحول والتبغ يحصد كثيراً من حيوات الناس بينما الاستخدام التقليدي للكوكا بأشكالها المختلفة لم يجعلها في يوم من الأيام سبباً في الإدمان على المخدرات، بل على العكس إن استهلاكها بشكلها الطبيعي ومنذ آلاف السنين ونظراً لخواصها الطبية لا يسبب أمراضاً ولا يحولها إلى عقار منوم أو مخدر.

هذا ما يُسلم به هنود الـ (كيتشواس Kechuas) والـ (ايماراس Aymaras) والسكان الأصليون لمناطق الأمازون الذين يعيشون على مضغ الأوراق المقدسة منذ عهود بعيدة ولا يعانون من أعراض

داء الإدمان، وهذا ما أكدته بالفعل الأبحاث الطبية.

وهكذا تقف الشعوب الأصلية ومنتجي الكوكا وقفة حائرة ومستنكرة لتبريرات الغرب العنصرية والمتناقضة، ويتجلى الصراع أحادي الجانب ضد الآثار الشريرة التي يخلفها تناول المخدر في المجتمعات الغنية دون الأخذ بعين الاعتبار للاسباب الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية التي تسببت بإيجاد آفة الإدمان تلك الآفة الأكبر والأخطر في العالم الغربي.

ونطرح سؤالاً على أعداء الثقافة الهندية الذين يحملون كأس الويسكي بيد والسيكار بيد أخرى وهم ينددون بنبات الكوكا ويصرخون عالياً من أجل استئصالها ويعاملون منتجها كما يعامل المنبوذون: إذا كان الكحول أحد آفات أوروبا الكبيرة وهو في الوقت نفسه سلاح بطيء ضد الشعوب الأصلية في أميركا وكندا، واستراليا فلماذا لا يستأصلون زراعات الكروم في تلك البلاد بالرغم من أنها تجسد الهوية الثقافية للعالم القديم ومن جهة أخرى إذا كان الإدمان على التبغ يتسبب بسقوط أعداد كبيرة متزايدة من الضحايا في مجتمعات الاستهلاك فلماذا إذن لا تُحرّم زراعته؟ ولماذا لا يملك منتجو الكوكا حق التعويض –والذي هو تقليد في المجتمع الغربي– عند سرقة الكوكائين وإعطاء التراخيص للشركات متعددة الجنسيات والمرخصة في الولايات المتحدة الأمريكية من أجل تصنيع الكوكا كولا؟

من الواضح أنه لا توجد لدى الحضارة الغربية ردود مقنعة لهذه الأسئلة. ومما لا ريب فيه أن الرجل الأبيض أو الـ (غرينغو Gringo)[3] جشع للثراء ولم تأت حضارته بدون مفهوم التجارة والقيمة النقدية للأشياء بما فيها الذهب والبنات.

وتحت حماية قانون السوق يفاوض الرجل الأبيض الهنود لتحويل أوراق الكوكا التي تحتوي على 1% من بين 14 مادة قلوية إلى تجارة غير شرعية وتتعدد طرق التحويل الكيميائي لأوراق تلك النبتة لتصبح عقاقير علاجية منها ما هو على شكل معجون ومنها ما هو صلب، وتسجل مباشرة حسب منطق اقتصاد السوق الشهير وتقرر كما باقي السلع تبعاً لقانون العرض والطلب في العالم الرأسمالي.

هذه الحقيقة يؤكدها سبب وجيه هو استجواب الهنود الحمر ومحاكمتهم بحزم آفة العصر. بينما من الأجدر البحث عن حقيقة أسواق المخدرات الكبرى وجشعها الاقتصادي وتمويلها من قبل المافيات العالمية والشركات متعددة الجنسيات، وليس مطاردة تلك الطبقات الاجتماعية الفقيرة التي تعاني من الكرب والألم ويتزايد خوفها من تحدي العولمة، وفقدان العمل في معركة المنافسة الشرسة.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى فساد الطبقات الاجتماعية المهيمنة في بلاد الجنوب ونفاقها تجاه الكوكا كعامل تحذير للهنود، بينما هم يتهافتون دونما خجل على فتات الأرباح والمكاسب المادية في الأسواق غير المشروعة وتحريك اليد الخفية للسوق.

ويبدو التناقض واضحاً في سياسة الولايات المتحدة الأميركية إذ تعلن الحرب الكاملة من جهة ضد زراعات الكوكا، وتبدي رضاها من جهة أخرى عن الانقلاب الذي قام في بوليفيا في الثمانينات

(3) غرينغو: لقب احتقار يطلق في أميركا على الناطقين بغير الإسبانية عامة وعلى رعايا الولايات المتحدة خاصة.

على يد تجار الكوكائين من العسكريين. باسم الديمقراطية يبررون سياسة الحكومات المتورطة في تجارة المخدرات وغسل الأموال ويتسامحون مع الأنظمة التي تديرها مافيات حقيقية كما في روسيا.

ومن منطق هذا النمو الفوضوي في البلدان المستهلكة للكوكائين تقع الضحايا نتيجة تأثير الاقتصاد الليبرالي والحريات الجنسية والأخلاقيات التي تبيح كل شيء عدا السهر على كرامة الإنسان وسلامته.

هل يجيب الغرب إذا ما تساءلنا: كيف يمكن لمنظمة اجتماعية مريضة أن تعمل تحت غطاء الحرية؟ وما هو العلاج من أجل إعادة التوازن الاجتماعي والأخلاقي في المجتمع الاستهلاكي.

وبانتظار حل غير مؤكد تبقى الشعوب الهندية تعاني على مدى القرون من لعنة الثراء بعد أن كابدت من لعنة الذهب والفضة، وها هي تقع للمرة الثالثة ضحية لأوراق الكوكا، والجريمة المنظمة وخرق السيادة الوطنية في زراعات الكوكا، وقمع المنافسين والاعتداء على كرامتهم.

❑❑❑

فِرْنــــاندو ســــانْثْشــِـث دْراغـــو

■ بقلم: رفعت عطفة ■

زار القطر العربي السوري خلال النصف الأول من شهر حزيران 1999 المفكّر والأديب الإسباني الكبير فرناندو سانْتشِث دراغو بدعوة من معهد ثربانْتس في دِمشق. حيث ألقى مُحاضرة، أرادها أن تكون دردشة حول مسيرته الفكريّة والأدبية.

يُعتبَر دراغو أحد أعلام الفكر الإسباني الذين شكّلوا نقطة انعطاف كبير في مفهوم الفن والأدب، حيث انخرطوا في العمل السياسي وهمّهم الحرية وليس السياسة، لأنّ دافعهم الأساسي كان الخلاص من الدكتاتوريّة التي سدّت أو ساهمت وحاولت سدّ أفق الإبداع، لأنّه لا إبداع دون حرية والإبداع في اللاحرّية ثمنه غال جدّاً، يبدأ بالملاحقة وينتهي بالتعذيب والسجن وهو ما عانى منه دراغو فعلاً وحمله على الترحال في العالم، ليكتشف فضاءات لإنسانيّته وأخرى لإبداعه وهكذا عاش في روما وطوكيو وبيسكارا ودكّار وفاس ومن ثمّ في عمّان. هناك عمل، لكن ما من عمل استطاع أن يسلبه شيئاً من أعزّ الأشياء وأحبّها إلى نفسه: الترحال. وترحاله يختلف عن السياحة، فهو لا يقبل ولا بشكلٍ من الأشكال أن يُسمّى سائحاً، لأنّ السياحة عمل مترف ومخرّب، طبعاً مخرّب للبلد المقصود سياحيّاً. يعمل الآن صحفيّاً ومعّداً لبرامج تلفزيونية من أهمّها لقاء مع الآداب وأسود على أبيض، وهذا الأخير يريد أن يواجه به رعب التلفزيون هذا الجهاز ذو الطاقة الهائلة التي يريد أو بالأحرى يتعامل معها كما يتعامل لاعب الجيدو أو الكاراتيه مع خصمه: يستغلّ طاقة اندفاعه ليطيح به بحركة صغيرة من إصبع أو قدم. يعتُبَرُ التلفزيون لعنة تسير بالإنسانية نحو الأمية، فهو قد حلّ في كثير من مناطق العالم محلّ الكلمة المقروءة، والشعوب التي تخسر القراءة شعوب محكومة آجلاً أو عاجلاً بفقدان هويتها، فقدان حميميتها، عاداتها وتقاليدها، لأنّه يمنع الحوار، لا هو يحاور ولا هو يقبل الحوار. إنّه سلبي. لذلك كثيراً ما يقطع برنامجه ووجهه وإصبعه باتجاه الشاشة قائلاً أطفئ واقرأ وتعتبر هذه الجملة أهمّ ما في برنامجه المخصّص أصلاً لمناقشة كاتب أو كتّاب حول كتبهم. برنامج يريد أن يبقى للكتاب مكان في عالم المرئيّات الفضائية التي غزت العالم وحرمته من متعة الاكتشاف، متعة الحوار متعة الألفة العائلية، فالأسرة ما عادت تجتمع حول كأسٍ من الشاي، أو وليمة تتبادل حولها الأحاديث والحكايات. انتهت الجدة وانتهى الجدّ. انتهى عالم الطفولة ليبدأ عالم الجهاز فالطفل

أصبح جزءاً من آلة الاستهلاك المريعة تلفزيوناً وحاسباً. لا يكاد يُنهي طعامه حتى يجري نحو جهازه هذا إذا لم تحمل له أمه أو الخادمة طعامه إلى حيث الجهاز الشرير.

لقد استطاع دراغو من خلال كتابه "تاريخ اسبانيا السحري" أن يشق طريقاً جديداً في قراءة التاريخ وكان نقطة تحوّل هائلة في هذا الاتجاه.

من أعماله الروائية هناك روايته الأولى "إلْ ورادو" التي أبقى عليها حتى فترة قصيرة دون نشر فهو قد كتبها أصلاً لصديقته، لكنّ بعض أصدقائه الذين قرؤوها دفعوه لنشرها لما هي عليه من أهمية وهناك عمل آخر هو "تاريخ القلب" الذي نقوم اليوم بترجمته إلى العربية وتحكي قصّة ارتحاله في عالم الشرق الجميل. هذا العالم الذي يعيشه بوجدانه وإنسانيته وفكره وليس كسائح يُدهش دهشة الساذج. يكتب في الوقت الحاضر رواية أخذ عنوانها من عامل ميكانيك سيارات أقام في بيته خمسة أيام يوم تعطلّت به سيارته في يوم شتوي قارس من الستينات وهو في طريقه مع زوجته إلى عمان": بكرة، شوي شوي، إنشاء اللّه" وقد بدأ في الوقت الحالي يكتب سلسلة من المقالات في كامبيو 16 حول زيارته إلى سورية، هذا وسيعود الكاتب ليعدّ برنامجاً عن الكتاب في سورية وآخر عن ابن عربي الذي سيشارك بمحاضرة في ندوة تقام عنه في حلب.

أقام التلفزيون العربي السوري لقاء معه جاء فيه:

"حين جئتُ إلى سورية اعتقدتُ أنني ذاهب إلى بلدٍ قصيّ لكنّني ما أن وصلت حتى اكتشفت أنّني لم أخرج من بيتي فأنا جئتُ من سُرْيا إلى سوريا، لأكتشف أن المتشابه لا يكمن في الصوت فقط بل وفي المضمون أيضاً.

الإسباني يحمل في داخله عربياً لكنّه لا يكتشف ذلك حتى يخرج من إسبانيا ويزور سوريا أو أيّ بلد عربيّ آخر! وعلى سؤال للتلفزيون العربي السوري عن إسرائيل قال: "من أفظع الأخطاء التي ارتكبتها البلدان الغربية كان إنشاء إسرائيل. لقد اقتلعوا شعباً ليُحِلوا محله أناساً آخرين. كان باستطاعة اليهود أن يهاجروا أفراداً يفتحوا حانوتاً، يتزاوجوا وينصهروا، وهذا حقّهم، لكن أن يقتلعوا شعباً فهذا ما لا يقبله أحد. وأنا لا أسميها إسرائيل بل فلسطين." وعن سؤال إلى أية إسبانيا تنتمي، فهناك إسبانيات كثيرة، قال: أنا ملَكيّ، ولا أعني بذلك الوضع الحالي فأنا أنتمي إلى الخلافة الأموية إلى ممالك الطوائف العربية في إسبانيا".

ورداً على سؤال مَنْ المفكرين والكتاب تعتبرهم أساتذتك؟ قال: أنا أنتمي إلى ابن عربي، الكاتب المرسي، الذي أقام في دمشق وضريحه يقع الآن على مقربة منا. قرأتُ عنه في الكتب المدرسية سطرين في أغلب الحالات وعندما كبرت جال في خاطري هذا الصوفيّ المهم وعدت فقرأته بعمقٍ شديد. اكتشفته وقدّمته في كتاب "تاريخ إسبانيا السحري" (والسحري هنا بمعنى المعارض للرسمي) كتبت فصلاً عنه ولفتّ الانتباه إليه ومن يومها بدأت إعادة الاعتبار إلى ابن عربي وأصبح يُعتبر كاتباً إسبانياً كتب باللغة العربية، لغة الثقافة في إسبانيا المسلمة. لولا ابن عربي وابن مسرّة ما كانت لتنبثق صوفية إسبانيا المسيحية اللاحقة، ما كنّا لنملك سان خوان دِلاكروث، أو سانتا تِرِسا أو فراي

■ زيارة عامرة بالذكريات ■

لويس دِلئون. نحن والغرب معاً مدينون للحضارة العربية بالكثير لابن رشد بأعمال الفلاسفة اليونان الذين يعود الفضل بحفظها إلى الفلاسفة العرب.

❑❑❑

الشـــــاعر الروســـــي
الكسندر بوشكين

❑❑

الكسندر بوشكين

1837-1799

بقلم: بيتروف

■ ت:د.ممدوح أبو الوي ■

مقدمـــــة:

بوشكين شاعر روسي عظيم. لاتقل أهمية إبداعه عن إبداع الأدباء العظماء أمثال شكسبير (1564-1616) وليف تولستوي 1828-1910 وجسّد في شعره تقديس الحرية، والروح الوطنية، والحكمة، والعواطف الإنسانية التي يتميز بها الشعب الروسيّ، يعبّر إبداع بوشكين عن الحركة التحررية في عصره، ولقد شجعت قصائد بوشكين الحركة المذكورة. وتركت أشعاره آثارها الطيبة في كل ميادين الفن والثقافة.

نظم بوشكين قصائده في مطلع القرن التاسع عشر، والتي تشكل نهاية مرحلة معينة في تاريخ الأدب الروسيّ وبداية مرحلة جديدة. إنّه مؤسس الأدب الروسيّ الحديث واللغة الروسية الأدبية. ويعترف العالم كله بعظمة موهبة بوشكين الشعرية وعبقريته.

1ً-سنوات الطفولة والشباب:

ولد الكسندر بوشكين في 26 أيار 1799، أيّ في العام الأخير من القرن الثامن عشر. وتنتمي أسرته إلى الأوساط المثقفة والنبيلة في موسكو، وتردد إلى بيت بوشكين شعراء كبار مثل كارامازين، ودميتربيف وجوكوفسكي وكان الأخير في ريعان شبابه، ونظم جده فاسيلي بوشكين الشعر، وكان شاعراً على قدر كبير من الشهرة.

وكان الزوار يتداولون أخبار الأدب والفن ويقرؤون القصائد، وأثاروا بذلك اهتمام بوشكين فأحبّ الشعر منذ سنوات طفولته، ونظم قصائده الأولى في الثامنة من عمره.

وتعرف في سنوات شبابه على مسرحيات الأديب الفرنسيّ موليير (1622-1673) وعلى أدب فولتير، وكذلك على الأدب الشعبي الروسيّ، إذ روت له مربيته عدداً من الأساطير الروسيّة، انتسب بوشكين في عام 1811 إلى مدرسة افتتحت برعاية القيصر، وكانت مدرسة تقدمية بالنسبة لذلك الوقت، وتخرج فيها عام 1817.

تركت الحرب الفرنسيّة- الروسيّة التي امتدت مابين عامي 1805-1814 والتي استطاع

خلالها نابليون بونابرت (1769–1821) احتلال موسكو عام 1812 بعد معركة بوردينو قرب موسكو، وبعد ذلك خرج من موسكو فلاحقه الجيش الروسيّ بقيادة كوتوزوف واستطاع الجيش الروسي دخول باريس، تركت هذه الحرب أثراً كبيراً في أدب بوشكين، لقد ساهمت هذه الحرب في تأجيج حبّ الحرية، وكانت أحد أسباب قيام حركة الديسمبريين عام 1825، التي قام بها أبناء جيل بوشكين.

تأثر بوشكين بمؤلفات الكسندر راديشيف (1749–1802) ولاسيما كتابه "رحلة من بطرسبرج إلى موسكو) (1790). كما تأثر بالكاتب نيكولاي كارامزين (1766–1826) الذي التقى به أكثر من مرة، نظم بوشكين الشعر وهو يدرس في المدرسة المذكورة وشارك في إصدار مجلة لهذه المدرسة. ونال إعجاب زملائه.

نظم أثناء دراسته قصيدة بعنوان "إلى نتاليا" (1813) وهي قصيدة حبّ، ونشر، لأول مرة، في مجلة "بشير أوروبا" قصيدة بعنوان "إلى الصديق الشاعر" عام 1814، وهي تتحدث عن مصير الشاعر، وعرف أنّ الشاعر الحقيقي هو ليس من يجيد نظم الأوزان والقوافي، وإنّما من يتخذ من الحياة الشعبية غذاءً لروحه، ومن قضايا الوطن مادة لفنه، ويتحدث عن المصير المأساوي للشعراء المخلصين لشعبهم، وهي فكرة تناولها قبله الشاعر فاسيلي جوكوفسكي (1783–1852).

لاتقل أهمية قصائد بوشكين في شبابه عن القصائد الشهيرة لأكبر شعراء عصره من الناحيتين الجمالية والفكرية، ولقد ألقى بوشكين أثناء تقديمه الامتحان عام 1815 بحضور الشاعر دير جافين (1743–1816) قصيدة بعنوان "ذكريات في القرية القيصرية" وهي قصيدة وطنية، يفتخر بها الشاعر ببطولات أبناء وطنه، ويتذكر عصر الامبراطورة كاترين الثانية، والأمجاد الروسيّة، متأثراً بالشاعر دير جافين الآنف الذكر، وكذلك لاينسى الشاعر أن يمتدح عصر الامبراطور الروسيّ الكسندر الأول.

يفتخر بوشكين ببطولات الشعب الروسيّ في دفاعه عن أرضه وكرامته ووطنه، ويندد بالاحتلال الفرنسيّ لأرض وطنه، ويرى أنّ الموقف الروسيّ موقف عادل في حين مارس نابليون بونابرت الظلم والعدوان والقهر والوحشية، ويرى أنّ الحضارات تزدهر في ظل النظام العادل وتميل شمسها للغروب في عهد العبودية والاستبداد، ويقدم مثالاً على ذلك حضارة روما.

ويتطرق الشاعر الروسيّ في قصائده الأولى لمواضيع الحبّ والصداقة والإخلاص، ونذكر على سبيل المثال قصائده "إلى باتيوشكوف" "المدينة الصغيرة" "إلى جوكوفسكي" وكانت ثقة بوشكين بعبقريته الشعرية كبيرة جداً، وأيقن أنّ مكانته الأدبية ستكون رفيعة وأنّه واحد من الذين لن تنساهم روسيا، إذ أنّه سيكون ممن تفتخر بهم بلادهم، وتعتز بميلادهم على أرضها.

وتأثر بوشكين في هذه الفترة بأدب باتيوشكوف وجوكوفسكي (1783–1852) ودافيدوف والأديب الفرنسي فولتير وكذلك قرأ الشاعر الروسيّ إلياذة هوميروس ومؤلفات جان جاك روسو والشاعر الفرنسي جان راسين (1639–1698) وموليير (1622–1673). ونظم أثناء دراسته قصيدة "الراهب" (1813). ورفض الشاعر المذكور المدرسة الكلاسيكية، كما رفض تقليد كلٍّ من جوكوفسكي، وكارامزين، إلا أنّه استفاد من تجربتهما، ولكنه اختار طريقاً خاصاً به. تخرج بوشكين في المدرسة عام 1817، أيّ درس فيها ست سنوات.

2ً-بعد التخرج- في العاصمة بطرسبرج:

أمضى الشاعر صيف عام 1817 في قرية ميخايلوفسكي وبعد ذلك رحل إلى العاصمة بطرسبرج، وهنا تردد إلى المسارح والحفلات، وأقام علاقات واسعة مع عدد كبير من شخصيات العاصمة وتعرف على الشاعر غريبيادوف وكتب عام 1820 أولى مقالاته النقدية بعنوان "ملاحظات عن المسرح الروسيّ" يطالب بمقالته الممثل بالقيام بدوره على أحسن وجه، كما يطالب الجمهور باحترام المسرح لأهميته الفنية والفكرية، ويرى ضرورة الاهتمام بالمسرح، نظراً لشعبيته وجماهيريته، وأقام علاقات مع الديسمبريين مثل مورافيوف، وشعر الشاعر بالفراغ الذي يخيّم على المجتمع البورجوازي، وببرودة قلوب الأغنياء، ونظم في هذه الفترة وبالتحديد عام 1818 قصيدة "الحرية"، التي كان يناضل من أجلها الشعب الروسيّ، لأنّها المناخ المناسب للإبداع. ولابأس من الإشارة إلى أن راديشيف نظم قصيدة تحمل العنوان ذاته. يندد بوشكين في قصيدته بالاستبداد والظلم والقهر. ويرى الشاعر أن القيصر مثله مثل أيّ فرد من أفراد الشعب، محكوم بنص القوانين والأنظمة، ولايحق له تجاوز القوانين، كما أسلفنا لقد تأثر بوشكين بآراء الفلاسفة الفرنسيين أمثال فولتير وجان جاك روسو، ويرى الشاعر أنّ القانون أعلى من الحاكم، وأقوى منه، ولايحق لأيّ حاكم تجاوزه. وعلى القوانين أن تأخذ بعين الاعتبار حاجة الإنسان الفطرية إلى الحرية، ولقد نادت الثورة الفرنسيّة بهذه الفكرة. والحرية حق مشروع من حقوق الإنسان، لايحق للحاكم حرمان الشعب منها، ويرفض بوشكين الفكرة القائلة إنّ السماء هي التي منحت السلطة للحكام. فالشعب هو الذي أعطى السلطة للحكام، وليست السماء وبمقدار ماينفذ الآخرون القوانين، بقدر ما يحصل الشعب على قدر لابأس به من الحرية. والحكام مسؤولون عن تنفيذ القوانين، وإلا فمن أعطاهم السلطة يستطيع حرمانهم منها. ولابأس من الإشارة إلى أنّ بوشكين تأثر في قصيدته الآنفة الذكر بقصائد دير جافين مثل قصيدة "الحكام والقضاة" ونظم الشاعر قصيدته المذكورة بعد هزيمة نابليون بونابرت (1769–1821) ومقتل القيصر بولس الأول.

نظم قصيدة "إلى تشاداييف" في العام ذاته أيّ عام 1818. ويرى في هذه القصيدة أنّ الحرية تؤخذ ولاتعطى، وتؤخذ بالدماء الطاهرة الزكية، دماء أبناء الشعب الأبرار في مقاومة الطغاة والأشرار.

ونظم الشاعر العظيم قصيدة "القرية" في قرية ميخايلوفسكي صيف عام 1819 يصوّر في قصيدته جمال الطبيعة، وكان يتمنى أن يقضي في أحضان الطبيعة أوقاتاً لطيفةً، إلا أنّه يتألم لآلام شعبه. فوجد أنّ الفلاح يزرع والإقطاعي يحصد مايزرعه الفلاح، تذهب أتعاب الفلاحين للإقطاعيين، ويأمل الشاعر في نهاية قصيدته ببزوغ فجر العدالة الاجتماعية، ونور الحرية بعد الليل الدامس الظلمة.

حصل بوشكين بفضل قصائده الوطنية والاجتماعية على شهرة كبيرة، وعرف بهذه القصائد القيصر الكسندر الأول، وعلم أنّها مناهضة لنظامه وسلطته فقرر نفي الشاعر إلى سيبيريا، ولكن بفضل وساطة كارامزين وجوكوفسكي استبدل القيصر قراره السابق بقرار نفي بوشيكن إلى منطقة كاترين سلاف، فرحل إليها بوشكين في أيار عام 1820 وبذلك فلقد قضى الشاعر الروسيّ مدة ثلاث سنوات في العاصمة بطرسبرخ وهي الأعوام الممتدة مابين 1817-.1820

3ً-قصيدة "روسلان ولودميلا" عام 1820:

نشر بوشكين قصيدة "روسلان ولودميلا" أثناء إقامته في العاصمة بطرسبرج عام 1820، ونظمها الشاعر خلال ثلاث سنوات، وهي قصيدة رومانسية. واستقى الشاعر بعض مصادر القصيدة المذكورة من مجموعة كتب كارامزين التاريخية، التي تحمل عنوان "تاريخ الدولة الروسية". تجسّد شخصية روسلان في القصيدة الآنفة الذكر صفات العملاق الشعبي، فهو شجاع وقويّ ووطني، ومحبّ للمغامرات، يستطيع تحرير مدينة "كيّيف" من المحتل المغتصب.

أمّا لودميلا فهي فتاة تشبه فتيات الزمن الذي عاش فيه الشاعر نفسه، فهي مدللة وقليلة العقل وغير رزنية، وبالوقت ذاته فهي لطيفة ولاتخلو من الجاذبية.

تنادي القصيدة بالحرية، وتفشل القوى الشريرة في الوصول إلى أهدافها، لذلك تتسم القصيدة المذكورة بالتفاؤل وتعبّر عن تأملات المؤلف وأفكاره الفلسفية، وتتصف بالمفاجآت والمغامرات التي تشكل عنصر تشويق للقارئ.

عندما وصل بوشكين إلى منفاه، مرض هناك، فالتمس الجنرال رايفسكي السماح لبوشكين بمرافقته لغرض المعالجة، فرحل معه إلى منطقة القرم. تعرف هناك على قصائد الشاعر الانكليزيّ الرومانسيّ بايرون (1788-1824) وأعجبته منطقة القرم، على الرغم من عشقه لحفلات العاصمة بطرسبرج، وحزنه على فراقها، وندبه لحظه في الحياة. والتقى في الجنوب ببعض ممثلي الحركة الديسمبرية، وهم طليعة الشعب الروسي في الربع الأول من القرن التاسع عشر. لم ينتسب بوشكين إلى الحركة الديمسبرية، على الرغم من تفهمه لأهدافها، استفادت الحركة من قصائده التي تدعو إلى الحرية. ولكنها خافت على مصيره، فحرصت على عبقريته الفريدة، ولم تتضّمه خشية بطش القيصر به. من بين الديسمبريين الذين التقى بهم الشاعر في الجنوب، بيستيل، وذلك في نيسان عام 1821، وآمن الشاعر بضرورة حصول الشعب على حرياته الكاملة إيماناً مطلقاً.

درس بوشكين عام 1822 تاريخ روسيا ولاسيما مرحلتي الامبراطورة كاترين الثانية، والقيصر بطرس الأول، ولم تعجبه الامبراطورة المذكورة نظراً لكثرة علاقاتها الجنسية. وأعجب بالاصلاحات التي قام بها القيصر بطرس الأول، الذي فتح نافذة لروسيا على الغرب، وانتصر على طبيعة روسيا القاسية، إلا أنّ هذا كله تم على حساب الشعب الفقير المقهور.

وينظم الشاعر عام 1821 قصيدة بعنوان "الخنجر" ينادي فيها بضرورة الثورة الدموية على الأوضاع البائسة، ويؤمن بقيادة الفرد، ودوره الكبير في التاريخ، متأثراً بالأفكار التي كانت منتشرة آنذاك، ولاسيما أفكار الديسمبريين. في هذا العام مات نابليون بونابرت (1769-1821) ورأى بوشكين أن الشعب الروسيّ ببطولات أفراده خلّص أوروبا من طغيان نابليون وتسلطه على رقاب العباد والبلاد. واعتقد الشاعر أنّ الثورات الشعبية ستقوم في أوروبا كلّها ضد حكامهما. وأعجب بثورة اليونان التي نشبت في العام المذكور.

نظم الشاعر خلال هذه الفترة قصيدة "أسير القوقاز" (1820-1821) صور فيها شاباً، أتعبته الحياة، ويئس من الوصول إلى أهدافه، ولذلك يهرب إلى أحضان الطبيعة، لعله يجد فيها الهدوء

والطمأنينة والسكينة، التي فتش عنها ولم يجدها في ضوضاء المدينة. وتضحي بطلة القصيدة بنفسها من أجل حرية حبيبها. كما أسلفنا تأثر بوشكين (1799–1837) بأدب الشاعر الرومانسيّ الانكليزي بايرون (1788–1824)، إلا أنّ بوشكين استطاع تجاوزه، استفاد من تجربته إلا أنّه لم يقلّده، كانت علاقته بأدب بايرون علاقة إبداعية. فصوّر أبطاله من صميم الواقع الذي عاشه. نظم بوشكين مابين عامي 1821–1822 قصيدة رومانسية بعنوان "الأخوان اللصان" يصف فيها أخوين هربا من سجن مدينة كيشينوف، إلا أنّه لم يكمل القصيدة المذكورة.

4–قصيدة "نافورة باختشي ساراي" 1822–1823:

نظمها بوشكين متأثراً بجمال طبيعة القرم. موضوع القصيدة أنّ أحد أمراء التتار، تمكن في غزوة له ببولندا من أسر الأميرة البولندية ماريا، ويغرق في حبها، إلا أنّها تنفر منه، وتغرق في الحزن على فراق وطنها. وتغار زاريما زوجة الخان على زوجها من البولندية وتقتلها. وتخليداً لذكرى محبوبته البولندية يبني الخان التتري نافورة الدموع ويقتل زوجته زاريما لأنّها قتلت ماريا.

اسم بطلة القصيدة ماريا، كما أسلفنا، زاهدة في المال والجاه والثروة، مع أنّ الخان عدها الزوجة المحبوبة. وهي مكانة تحسدها عليها زوجات الخان، وكلّ واحدة منهن تتمنى أن تحظى بمكانتها. كان بوشكين شاعراً متفائلاً وكان يتابع الأدب الروسيّ في العاصمة، ويقرأ الأدباء الأجانب ولقد أشار بيلينسكي (1811–1848) في كتاباته عن بوشكين إلى هذه النقطة، الذي عدّ أنّ الأدب الروسيّ ينقسم إلى مرحلتين، الأولى ماقبل أدب بوشكين والثانية مابعد أدب بوشكين، موضحاً بذلك أهمية أدب بوشكين في تاريخ الأدب الروسيّ.

بوشكين في أوديسا:

سمح الامبراطور الكسندر الأول لبوشكين الانتقال من مدينة كيشينيوف إلى مدينة أوديسا، التي وصلها الشاعر في تموز عام 1823، حيث عمل هناك في إحدى الدوائر الحكومية. نظم في أدويسا الفصول الثلاثة الأولى من قصيدته الشهيرة "يفغيني أونيغين" التي تحمل اسم بطلها. أعار الشاعر قصيدته اهتماماً كبيراً، قرأ كثيراً في أوديسا. كان يتابع الحركات الثورية في أوروبا، التي كانت تلاقي صعوبات كبيرة في الوصول إلى أهدافها النبيلة. وأصدر القيصر الكسندر الأول أمراً بنفيه إلى ميخايلوفسكي وإعفائه من وظيفته. وبذلك ودّع الشاعر الجنوب والبحر وكتب عن ذلك.

بوشكين في بلدة ميخايلوفسكي- محافظة بيسكوف.

رحل الشاعر من أوديسا في 31 تموز عام 1824، ووصل إلى بلدة ميخايلوفسكي التي تقع في محافظة بيسكوف في 19 آب، وعاش فترةً مع والده، الذي سرعان ماتركه ورحل عن القرية، التي بقي فيها بوشكين. قضى هناك حياة هادئة منعزلة واستمع إلى الحكايات الشعبية، وقرأ كثيراً، وتعرف في القرية المجاورة على أسرة وأقام علاقات طيبة مع أفرادها، وكان بوشكين في تلك الفترة متقلب الأطوار، وصادقاً في عواطفه، ومخلصاً لأصدقائه، وهذا ماشهد به معاصروه.

زاره في بلده ميخايلوفسكي زميله في المدرسة واسمه بوشين في كانون الثاني عام1825، الذي قدّر له أن يشارك في الشهر الأخير من العام ذاته في حركة الديسمبريين وأهداه هذا الصديق نسخة من كومبيديا غريبيادوف "ذو العقل يشقى"، وأخبره أنّ قصائده منتشرة في عموم روسيا. وتعرف الشاعر في بلدة ميخايلوفسكي على حياة الفلاحين وقضاياهم، وتحدث معهم، واستمع إليهم.

5-قصيدة "الغجر" 1824:

بدأها بوشكين في أوديسا في كانون الثاني عام 1824 وأنهاها في ميخايلوفسكي في خريف العام ذاته، وإذا كانت قصيدة "روسلان ولودميلا" 1820 أولى قصائده الرومانسيّة، فإنّ قصيدة "الغجر" آخر قصائده الرومانسية.

يهرب أليكو من أجواء المدينة، حيث الفساد، والوصولية إلى حرية الغجر، ولكنه يريد الحرية لنفسه فقط ولا يريدها لغيره، وهو متحرر من القيود كلها، متحرر من أهله، ولايندم على فراقهم لأنّ الحرية هناك تباع وتشترى، ويحتقر الحب، وكل المشاعر النبيلة لاقيمة لها. فانضم أليكو إلى قبيلة الغجر، وعاش مع زمفيرا وأبيها، الذي منذ زمن بعيد كانت زوجته قد هجرته وهربت مع إنسان آخر.

تزوج أليكو الفتاة الغجرية وكما قلنا اسمها زمفيرا، وأحبّها، إلا أنّها خانته مع شاب غجري آخر، ويراهما أليكو في ظلمة الليل يتبادلان الحب، فيقتل عشيقها الغجري أولاً بخنجره، وبعد ذلك يقتلها، وتقول له زمفيرا قبل مقتلها إنّه ذو قلب حجري، ويطرده والدها من قبيلة الغجر ويصفه بالكبرياء، وأنّه مازال يعيش بقوانين تختلف اختلافاً جذرياً عن قوانين الغجر، فهو متعجرف وأناني، ولايفكر إلا بنفسه يحاور بوشكين في هذه القصيدة الفيلسوف والكاتب الفرنسيّ جان جاك روسو (1712-1778) الذي كان يرى أنّ الإنسان طيب بفطرته، إلا أنّ المجتمع البورجوازي يفسده، ولكن بوشكين كان يرى أنّ هذا الإنسان لايستطيع التخلي عن عادات مجتمعه وتقاليده، لأنّها تجري في دمائه، ولأنّها أصبحت جزءاً لايتجزأ منه. لايمكن أن تقوم السعادة المطلقة، فالإنسان في كلّ زمان ومكان مخلوق قلق بطبيعته. فالغجر لايدركون السعادة المطلقة، ولايدركها أولئك الذي يعيشون في المدن. لم يدركها الشيخ الغجري حيث فقد زوجته منذ زمن طويل، التي هربت مع غجري آخر،

وكذلك لايدركها أليكو المتمدن القلق المتغطرس ولن يدركها أيّ إنسان، لأنّ الإنسان ابن البيئة التي ولد ويعيش فيها. وهكذا فإن بوشكين في قصيدته المذكورة يحاور كلاً من جان جاك روسو (1712-1778) والشاعر الانكليزيّ الرومانسي بايرون (1788-1824) ونلاحظ في هذه القصيدة محاولة الشاعر الانتقال من المدرسة الرومانسيّة إلى المدرسة الواقعية، إلا أنّه يحتفظ ببعض عناصر الرومانسيّة مثل الثورة على الواقع المر، وتقديس العواطف الإنسانية، ولكنه بالوقت ذاته يحاول تفسير الظواهر تفسيراً موضوعياً، وهذا ماجعل بوشكين يقترب شيئاً فشيئاً من المدرسة الواقعية، وأخذ الشاعر يشعر أنّ الشعب الروسيّ مظلوم ومقهور وأنّ أيّ تغيير لايمكن أن يتم دون مشاركة واسعة من جماهير الشعب الكادح، مع إيمانه الكبير بدور الفرد في التاريخ، بدليل الدور الكبير الذي لعبه القيصر بطرس الأول في حياة الشعب الروسيّ.

6-تراجيديا "بوريس غودونوف" 1825:

كان اهتمام بوشكين بالأحداث التاريخية كبيراً جداً. فاهتم بالأحداث التاريخية التي جرت في روسيا في نهاية القرن السادس عشر. أمّا المصادر التاريخية التي اعتمدها الشاعر فكانت مؤلفات كارامزين، وزار الشاعر مدينة روسية العريقة وهي مدينة بيسكوف في أيلول عام 1825 أيّ في العام ذاته الذي كتب به التراجيديا الآنفة الذكر. يصوّر الشاعر فيها الأحداث التي جرت في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. وكتب عن التراجيديا شيخ النقّاد الروس بيلينسكي (1811-1848) إنّها تعبّر عن الروح الروسيّة بعمق وصدق، ولذلك تعد عبقرية بوشكين عبقرية شاعر قومي وطني صادق... لأنّه بعث الأحداث من جديد. صور الشاعر في عمله المذكور فئات الشعب كلّها، الفقراء والأغنياء ورجال الدين. ورأى الشاعر أنّ الشعب يكره القيصر وأعوانه. كانت حياة الشعب تسير بشكل عادي، على الرغم من الأوضاع المتقلبة في أوساط السلطة، التي تقوم على الدسائس والمؤامرات والكذب والدهاء والخديعة والمكر. إذا استطاع الشعب التخلص من حاكم مستبد، فسيعقبه حاكم مستبد آخر، هذا ماحدث في فرنسا بعد انتصار الثورة الفرنسية عام 1789، وهذا ماحدث في روسيا وهذا ماحدث ويحدث في كل مكان وزمان. ولقد درس بوشكين في هذه الفترة مسرحيات شكسبير (1564-1616) التاريخية وتأثر بها واستطاع الشاعر الروسيّ في هذه المأساة تجاوز المدرسة الكلاسيكية، فمزج بين التراجيدي والكوميدي. وحاول جعل تراجيديا "بوريس غودونوف" تراجيديا شعبية، بمعنى أنّه يرى أنّ الشعب هو الذي يصنع التاريخ، وليس الأفراد، وإن كان لاينكر دور الفرد في التاريخ، وليس الأفراد. وإن كان لاينكر دور الفرد في التاريخ. وكذلك استفاد الشاعر من الفولكلور أثناء إعداد المأساة المذكورة.

يتابع الشاعر في بلدة ميخايلوفسكي نظم الرواية الشعرية "يفغيني أوينغين" التي بدأها في الجنوب عام 1823 وكتب هناك فصولها الثلاثة الأولى.

"قبسات من القرآن"

هي تسع قصائد نظمها بوشكين عام 1824 والتي كتب عنها كلّ من بيلينسكي (1811-1848) ودوستيفسكي (1821-1881)، مما يدل على الاحترام الكبير الذي كان الشاعر الروسيّ يكنه للقرآن الكريم.

حركة 14 كانون الأول 1825 (حركة الديسمبريين).

قامت هذه الحركة بعد وفاة الامبراطور الكسندر الأول وقبل تتويج ولي العهد نيكولاي الأول إلا أنّها باءت بالفشل وأرسل معظم قادتها إلى سيبيريا مثل موارفيوف وبوشين، وكان معظم أعضائها أصدقاء بوشكين منهم الشاعر ريليف، وبوشين، وبيستوجوف، وشاءت الأقدار ألا يكون بوشكين واحداً منهم. تردد القيصر الجديد نيكولاي الأول في تقرير مصير بوشكين، وأرسل أحد مخبريه إليه، الذي كتب في تقريره، أن الشاعر يعيش حياة هادئة، ويقترب كثيراً من الشعب الفقير.

تم لقاء الامبراطور نيكولاي الأول وبوشكين وسأله الامبراطور فيما لو كنت 14 كانون الأول في العاصمة ماذا فعلت؟ أجاب الشاعر: لو كنت في العاصمة لوقفت إلى جانب الثوار. عبّر الشاعر عن المضايقات التي يلاقيها من قبل الرقابة. فأجابه الامبراطور بأنّه سيتولى بنفسه الرقابة على شعره.

7-مؤلفات بوشكين عن القيصر بطرس الأول:

توصل الشاعر بعد هزيمة أصدقائه الديسمبريين إلى نتيجة مفادها أنّ الإصلاح يجب أن يتم بطريقة سلمية، كتلك التي تم بها الإصلاح الذي قام به القيصر بطرس الأول.

بدأ بوشكين عام 1827 كتابة رواية تاريخية عن عصر القيصر بطرس الأول، فكتب رواية "عبد بطرس العظيم" يتناول فيها سيرة حياة جده من جهة الأم وهو إبراهيم هينيبال الحبشي، الذي اختطفه الأتراك من الحبشة وهو في الثامنة من عمره، ونقلوه إلى استنبول (القسطنطينية) حيث اشتراه السفير الروسيّ، والذي قام بدوره بإهدائه إلى القيصر بطرس الأول، الذي جعله من المقربين.

درس إبراهيم في باريس ست سنوات 1717-1723 وحصل على رتبة ملازم وحصل فيما بعد على رتبة جنرال، وأنجب يوسف جد بوشكين من جهة الأم. وكان بوشكين يعتز بأجداده العظماء، ولذلك خص مصر بعدد من مؤلفاته، لأنّه يعلم علم اليقين أنّه من أصل أفريقي. وكتب بيلينسكي عن الرواية المذكورة مادحاً إياها. وأراد بوشكين تخليد الإصلاحات التي قام بها القيصر بطرس الأول.

قصيدة "بولتافا"

بعد مرور عام على رواية "عبد بطرس العظيم"، نظم بوشكين عام 1828 قصيدة "بولتافا" مخلداً المعركة التي خاضها القيصر بطرس الأول والتي يعتبرها بوشكين معركة الشعب بكامله، معركة المصير. والتي توجت بالنصر العظيم الذي حققه الشعب الروسيّ بزعامة قيصره المحبوب بطرس الأول.

تعرف بوشكين عام 1828 في شهر كانون الأول على نتاليا غونتشاروفا، وتردد إلى أسرتها في موسكو، وفي نيسان عام 1829 طلب يدها إلا أنّه لم يحصل على ردّ واضح، ولذلك رحل إلى القوقاز.

شارك عام 1830 في إعداد "الجريدة الأدبية" وكان بوشكين ينتقد الشعراء الذين ينظمون الشعر من أجل الشعر نفسه ويرى أنّ للشعر رسالة، عليه تأديتها.

8-الرواية الشعرية "يفغيني أونيغين" 1823-1831:

بدأ بوشكين نظمها في كيشنيوف وتابع نظمها في مدينة أوديسا على البحر الأسود وتابع هذا العمل الأدبي الكبير في ميخايلوفسكي. أيّ أنّ نظم هذه الرواية الشعرية استغرق ثمانية أعوام. ونظم الشاعر الرواية المذكورة قبيل الانتفاضة الديسمبرية واستمر في نظمها بعد الفاجعة التي أصابت روسيا بهزيمة هذه الحركة التقدمية بالنسبة لعصرها. كما أنّه نظمها خلال عهد قيصرين في نهاية عهد القيصر الكسندر الأول 1777-1825 وبداية عهد القيصر نيكولاي الأول 1797-1855 وبدأ نظمها بعد أن نضجت عبقريته وعمت شهرته روسيا بكاملها. وضمّن الرواية المذكورة تأملاته في الحياة، ونظراته إلى المجتمع، المتفائلة طوراً والمتشائمة طوراً آخر. إنّها ثمرة تفكير عميق، وقلب متوهج، وآلام عظيمة، وطموحات كبيرة. إنّها موسوعة الحياة الروسيّة -كما وصفها بيلينسكي (1811-1848) يصور الشاعر فيها حياة الريف والمدينة وتحمل الرواية الشعرية المذكورة اسم بطلها يفغيني أونيغين، الذي يتصف ببعض صفات أليكو بطل القصة الشعرية "الغجر" التي طبعت عام 1827 يغفيني أونيغين أحد مثقفي عصره، ويقضي عمره بلا هدف محدد. يتعرف على تاتيانا، التي تقع في حبّه، إلا أنّه لايبادلها الحبّ، وبالوقت ذاته لايستغل حبّها له، بل يلقي عليها المواعظ. وتتزوج تاتيانا، ويحاول يفغيني أونيغين الوصول إليها إلا أنّه يفشل في ذلك، وتقول له تاتيانا إنّها متزوجة من شخص آخر وستبقى مخلصة لزوجها للأبد، وأثناء مبارزة يقتل يفغيني أونيغين الشاعر لينسكي وهو شاعر رومانسيّ. كتب عن هذه الرواية الشعرية الروائي الروسيّ دوستيفسكي (1821-1881) وعبّر عن إعجابه بشخصية تاتيانا، ولام يفغيني أونيغين على سلوكيته.

إذا كان يفغيني أونيغين يعيش بالفعل وحده، فإنّ الشاعر لينسكي يعيش بالعواطف وحدها. إنّه رومانسيّ بكل مافي هذه الكلمة من معنى، ويحبّ أولغا أخت تاتيانا حباً صادقاً. وتختلف شخصيته عن شخصية أونيغين اختلافاً جذرياً. يتجول أونيغين بالأراضي الروسية من أجل معرفة حياة الشعب الروسيّ. وأضاع حياته بلا هدف، كسفينة في عرض البحر، تتلاعب بمصيرها الأمواج وتفقد اتجاهها الصحيح في المحيط الكبير.

9-المآسي الصغيرة:

نظم بوشكين القصيدة القصيرة، ونظم القصيدة الطويلة، وكتب الأسطورة وكتب بعض أعماله نثراً مثل مجموعة قصص بيلكين كما أنّه كتب المسرحية، على الرغم من أنّ عمره الإبداعي لم يكن طويلاً، إذ أنّ حياته كلها امتدت فقط مابين عامي (1799-1838) وهي حياة قصيرة لم تتجاوز الثامنة والثلاثين. من بين مآسيه "الفارس البخيل"" يصف فيها الشاعر بعمق العالم النفسي للبخيل، الذي يتخلى عن ابنه، ويسلمه للمرابي، ويرى سعادته ومجده في الصناديق المليئة بالذهب، ولقد استطاع بوشكين تصوير البخيل بشكل أعمق من تصوير كلّ من شكسبير (1564-1616)، والمسرحي الفرنسيّ موليير في ملهاته الشهيرة التي تحمل عنوان "البخيل"، يصوّر بوشكين سلطة الذهب على البخيل، الذي يصبح عبداً له. وبذلك يتمنى الابن موت أبيه لكي يرثيه. ويرى بوشكين أنّ الناس من أجل الحصول على الذهب يلجؤون للمكر والكذب والخديعة والجريمة. ولقد أشار الناقد بيلينسكي إلى أهمية هذه التراجيديا.

تراجيديا "موتسارت وساليري":

بدأ بوشكين يعدّ لكتابة هذه التراجيديا في قرية ميخايلوفسكي. موضوع التراجيديا هو الإشاعة التي انتشرت ومفادها أنّ موت الموسيقي الألمانيّ الشهير موتسارت كان بسبب حسد موسيقي آخر وهو ساليري. موتسارت موسيقي مبدع، إنه عبقري، أمّا ساليري فهو حسود وغيور، ويصور الشاعر في هذه المأساة العالم النفسي للحسود.

تراجيديا "الضيف الحجري":

يتناول الشاعر في هذه المأساة الشخصية الإسبانية الأسطورية وهي شخصية الدون جوان، وهي شخصية منحّلة، ينتقد بوشكين هذه الشخصية ويطالب بالحبّ الحقيقي. لأنّ من يعيش بلا حبّ وبلا هدف معين فإنّ حياته بلا معنى وفارغة. كان دون جوان يبحث عن اللذة، ولايفكر بالحبّ.

ترك لنا الشاعر بوشكين مجموعة من الأساطير منها "عن الصيّاد والسمكة" (1833)، "عن الامبراطورة الميتة والعمالقة السبعة" (1833، و"عن الديك الذهبي" وتعبّر الأساطير المذكورة عن عبقرية الشعب، وخياله الواسع وقدرته على الخلق والإبداع.

جرت في عام 1830 مجموعة من الأحداث التاريخية منها، قامت ثورة في فرنسا في تموز 1830 وفي العام ذاته في تشرين الثاني قامت انتفاضة في بولونيا. وكان بوشكين ينتقد تدخل الدول الغربية في العلاقات الروسية -البولونية. وكتب عن هذا الموضوع إلى ابنة الجنرال كوتوزوف- قائد

الجيش الروسي، الذي حارب ضد نابليون بونابرت في عام 1812، أثناء احتلال الأخير لمدينة موسكو.

10- بوشكين- ناثراً:

كتب بوشكين قصص ببيلكين في خريف عام 1830 ونشرها في تشرين الثاني عام 1831 باسم المؤلف بيلكين، ولكنه عاد وأصدرها بعد ثلاثة أعوام أيّ في عام 1834 تحت اسمه الكامل، وتضم هذه المجموعة قصة "الطلقة"، وقصة "عاصفة ثلجية"، ويبدأها بأبيات من أشعار جوكوفسكي (1783-1852)، والذي يعتبر مؤسس المدرسة الرومانسية في الأدب الروسيّ. وقصة "صانع التوابيت"، ويبدأها ببيت شعر من قصيدة "الشلال" للشاعر دير جافين (1743-1816)، وقصة "ناظر المحطة"، وقصة، "ابنة السيد- الفلاحة".

ولقد تركت هذه المجموعة أثرها في تاريخ الأدب الروسيّ ففي قصة "ناظر المحطة" يصور بوشكين حياة الإنسان الفقير الذي لايدافع عنه مجتمعه ولايحميه القانون. تتلخص وظيفته في خدمة المسافرين وخيولهم، نزل عنده إحدى المرات فارس عسكري، وتظاهر هذا الفارس بالمرض، واستدعى له ناظر المحطة طبيباً الذي عرف أنّ الفارس لم يكن مريضاً وإنما كان متمارضاً، ولكنه لم يبلغ بذلك ناظر المحطة. استطاع الفارس خداع ابنة ناظر المحطة الوحيدة وأخذها معه، وتزوجها، وترك أباها وحيداً، الذي مرض بسبب فقدان ابنته، ولاسيما بهذه الطريقة، وأصبح يشرب الخمر، ومات. وزارت ابنته دونيا قبره وبكت بكاءً مراً على وفاته.

إنها قصة قصيرة ولكنها كانت موضوع الإنسان الفقير، موضوع البؤساء في الأدب الروسيّ. ومن أجل تثبيت الحقيقة، نقول إنّ كارامزين كتب قصة "ليزا الفقيرة" قبل بوشكين، إلا أنّ الأخير هو الذي أعطى لهذا الموضوع أبعاده الاجتماعية والنفسية. وتابع هذا الموضوع غوغول (1809-1852)، في قصته القصيرة "المعطف"، ودوستيفسكي (1821-1881) في روايته الأولى "الفقراء" 1846 وكذلك في روايته "المذلون والمهانون" 1861، وفي رواياته كلها.

"دوبروفسكي":

كتب بوشكين هذه الرواية مابين (1832-1833)، ونشرت لأول مرة بعد مقتله بأربعة أعوام أيّ في عام 1841، تجري أحداث الرواية في مطلع القرن التاسع عشر.

رواية "ابنة الآمر" يصف بوشكين في هذه الرواية أحداث التمرد الفلاحي الذي قاده بوغاتشيف (1744-1775) وجرى التمرد الفلاحي في عامي (1774-1775) وأنهى بوشكين كتابة الرواية الآنفة الذكر في خريف 1836، وكان الشاعر قد نظم قصيدة "الفارس البرونزي" عام 1833، ويصف فيها شخصية القيصر بطرس الأول الذي حقق انتصارات كبرى لصالح روسيا وشعبها إلا أن هذه الإصلاحات كانت على حساب فقراء روسيا أحياناً.

موت بوشكين:

أشاع أعداء بوشكين أن زوجته غير مخلصة له، وأنّ لها علاقة مع الفرنسي دونتيس، تحمّل بوشكين هذه الإشاعات ولكنه فيما بعد دعا دونتيس إلى المبارزة بالمسدسات دفاعاً عن شرفه التي تمت في 27 كانون الثاني عام 1837، وجرح بوشكين وعلى أثر ذلك وبعد مرور يومين فقط توفي شاعر الأرض الروسية العظيم، وكان إلى جنبه في ساعاته الأخيرة الشاعر جوكوفسكي (1783-1852)، وهزّ موته روسيا بكاملها، وفي العام ذاته نظم الشاعر ليرمنتوف (1814-1841) قصيدة بعنوان "موت الشاعر"، يتهم فيها المجتمع البرجوازي بكامله بمقتل بوشكين.

خاتمـــة :

بوشكين مؤسس المدرسة الواقعية في الأدب الروسيّ، وهو الذي أجرى بعض الإصلاحات على اللغة الروسية الأدبية المعاصرة ووقع تحت تأثيره كثير من الأدباء الروس في القرن التاسع عشر، لا بل وفي القرن العشرين، وهو كما يقولون شمس الأدب الروسيّ، التي غابت والأدب الروسيّ في أمس الحاجة إليها.

❑❑❑

بوشـــــــكين
بين تورغينف ودوستويفسكي

■ عدنان جاموس ■

لمناسبة الذكرى المئتين لميلاد الشاعر الروسي العظيم الكساندر بوشكين

5/26 (6/6) 1799 موسكو

1/29 (2/10) 1837 بطرسبورغ

في عام 1880 تولت "جمعية محبي الأدب الروسي" الإشراف على تنظيم الاحتفال بإحياء ذكرى بوشكين، وإزاحة الستار عن تمثاله الذي أقيم في موسكو، وقد شارك في هذا العيد البوشكيني الكبير كبار المبدعين في روسيا من أدباء وكتاب ونقاد ومفكرين، وغاب عنه بعضهم لأسباب مختلفة كالسفر والمرض (سالطيكوف شيدرين وغونتشاروف)، وكان أبرز الغائبين ليف تولستوي الذي دعاه تورغينف بنفسه، ولكنه اعتذر لأسباب مبدئية نابعة من قناعاته التي تمنعه من حضور أية احتفالات رسمية. وكان من المقرر أن يزاح الستار عن التمثال في السادس والعشرين من أيار، أي في ذكرى ميلاد الشاعر (حسب التقويم اليوليوسي القديم)، ثم أرجئ الموعد، بسبب موت الإمبراطورة، إلى السادس من حزيران.

واستمرت الاحتفالات على مدى أربعة أيام: ففي الخامس من حزيران استقبلت الهيئة المشرفة على إقامة التمثال الوفود المشاركة في المهرجان في صالة مجلس "الدوما" الموسكوفية؛ وفي السادس منه جرى الاحتفال نهاراً بإزاحة الستار عن التمثال في ساحة تفيرسكايا في موسكو، وأقيمت في العشية أمسية أدبية- موسيقية في صالة مجلس النبلاء (سميت فيما بعد صالة الأعمدة "دار النقابات")؛ وفي السابع من حزيران عقدت "جمعية محبي الأدب الروسي" في الصالة نفسها أول اجتماع خطابي جماهيري (وفيه ألقى تورغينف كلمته المترجمة هنا)؛ وفي الثامن منه عقدت الجمعية الاجتماع الخطابي الختامي الذي ألقى فيه دوستويفسكي كلمته الشهيرة؛ ثم اختتم المهرجان بأمسية أدبية- موسيقية كبرى.

ومن المفارقات التي رافقت هذا الحدث أن ممثلي الإتجاهين الإيديولوجيين -السياسيين الكبيرين المتقارعين في روسيا آنذاك:

"الغربوية" و "السلافوية"، الذين كانوا ينتمون إلى جيل الكهول، قد وجدوا أنفسهم يتقاربون ويتفقون، ولو ظاهرياً، على انتمائهم جميعاً إلى معسكر واحد هو معسكر الأدب الروسي الذي كان بوشكين رائده الأكبر، ويعترفون بفضل هذا الرائد العظيم في توجيه الفكر الإبداعي الروسي نحو خلق أساليب جديدة لم يعهدها من قبل، وفي التعبير العميق الصادق عن الروح الروسية، وتجسيد ذلك في نماذج فنية حية خالدة، في حين أن خصوم الاتجاه السلافوي من جيل الشباب اشتد تحيزهم لممثلي الاتجاه الآخر، وازدادت حرارة تأييدهم وحماستهم لأفكار هؤلاء الممثلين، وتفاقمت مشاعر النفور لديهم من طروحات ممثلي السلافوية.

وقد تجلى ذلك كأوضح ما يكون في الفرق بين موقف تورغنيف (ممثل الاتجاه الغربوي) من دوستويفسكي (ممثل الاتجاه السلافوي) قبيل الاحتفالات وفي أثنائها، وحتى في كلمته عن بوشكين التي تضمنت غمزاً على السلافويين، وموقفه منه بعد إلقاء دوستويفسكي كلمته المؤثرة. يقول دميتري لو بيموف (1864–1942) في مذكراته التي يصف فيها الاحتفالات البوشكينية:

"... كانوا في موسكو، وحتى في الصالة نفسها، يتحدثون كثيراً عن العلاقات المتوترة بين دوستويفسكي وتورغينف، وذلك لأن تورغينف لم يستطع أن يغفر لدوستويفسكي سخريته منه في روايته "الشياطين" (شخصية كارمازينوف) وكان منظمو الاحتفال يشعرون بحيرة محبطة، وقد كُلّف الكاتب د. غريغور وفتش خصيصاً للعمل على الحؤول دون تلاقيهما. وصدف أن وقعت في أثناء الاستقبال الذي أقيم في مقر "الدوما" الحادثة التالية: كان غريغوروفتش يسير مع تورغينف متأبطاً ذراعه؛ ودخلا غرفة الضيوف فإذا بدوستويفسكي يقف هناك متهجماً. وما إن رآهما حتى استدار وراح ينظر من النافذة.

ارتبك غريغوروفتش، وأخذ يشد تورغينف ليأخذه إلى غرفة أخرى قائلاً له: "هيا بنا، سأريك هناك تمثالاً رائعاً"، فرد عليه تورغينف مشيراً إلى دوستويفسكي: "ولكن إذا كان مثل هذا فأرجوك أن تعفيني".

وقد اتسمت لقاءات الكاتبين الاضطرارية كلها خلال الأيام الثلاثة الأولى من المهرجان بمثل هذا التوتر والنفور إلى أن ألقى دوستويفسكي كلمته في اليوم الأخير؛ وعلى الرغم من أن النار بقيت متقدة تحت الرماد، إلاّ أن ما حدث آنذاك بين الرجلين من تقارب كان مؤثراً وذا دلالة عميقة.

وقبل أن نورد مقتبسات من مذكرات الكتاب الذين سجلّوا انطباعاتهم عن تلك اللحظات المشهودة نقدم الترجمة الكاملة للكلمة التي ألقاها تورغينف في تلك المناسبة؛ أما كلمة دوستويفسكي فقد ترجمت إلى العربية أكثر من مرة، ونشرت كاملة أو مجزأة في أكثر من موضع، ومع ذلك فإن بعضاً من مضمونها العام سيتضح من خلال أقوال الآخرين.

كلمة تورغينف في الاحتفالات التي أقيمت لمناسبة إزاحة الستار عن تمثال بوشكين في موسكو:

"أيها السيدات والسادة الأكارم! إن إقامة تمثال بوشكين، التي ساهمت فيها وتعاطفت معها روسيا المثقفة بأسرها، واجتمع للاحتفال بها حشد ضخم من أفضل الشخصيات عندنا، من ممثلي الأرض، والحكومة، والعلم، والأدب، والفن، إنما نرى فيها أداء واجب تفرضه علينا مشاعر الحب

والعرفان التي يكنها المجتمع الواحد من أكثر أفراده جدارة بالإجلال. وسنحاول تحديد مغزى هذا الحب وفحواه بإشارات قليلة.

لقد كان بوشكين أول فنان شاعر روسي. والفن، إذا أخذنا هذه الكلمة بمعناها الواسع الذي يحتضن الشعر في رحابه، الفن كظاهرة تجسد وتعيد خلق المثل الكامنة في أسس حياة الشعب، والمحدِّدة لقسماته الروحية والأخلاقية، يشكل إحدى خواص الإنسان الجذرية. كما أن الفن، الذي تتبدى إرهاصاته وبوادره الأولى في الطبيعة نفسها، هو أيضاً، في الحقيقة، محاكاة، ولكنها محاكاة نفخت فيها الروح الملهمة منذ فجر الوجود الشعبي، فغدت سمة إنسانية مميِّزة. وعندما بدأ ذاك الكائن البري الذي عاش في العصر الحجري يرسم بطرف حجر صواني على قطعة مصقولة من العظم رأس دب أو أيل كف عن كونه برياً، وامتاز عن الحيوان. ولكن عندما يتمكن الشعب، بفضل القوة الإبداعية التي تحوزها نخبته، من أن يبلغ درجة التعبير الواعي الأصيل عن فنه، وعن شاعريته، عندها فقط يمكنه أن يعلن حقه القطعي في أن يتبوأ مكانته الخاصة في التاريخ؛ وهو بهذا يكتسب مظهره الروحي المميز وصوته الخاص، ويدخل في علاقة أخوية مع الشعوب الأخرى التي تعترف به. وليس عن عبث تُسمّى اليونان بلد هوميروس، وألمانيا بلد غوته، وانكلترا بلد شكسبير.

ونحن لا يخطر ببالنا أن ننكر أهمية التجليات الأخرى للحياة الشعبية في مجالات الدين والدولة وسواها، ولكن الخصوصية التي أشرنا إليها هنا يكتسبها الشعب من فنه، من شعره ولا عجب في هذا: ففن الشعب هو روحه الذاتية الحية، وفكره، ولسانه بأسمى معاني الكلمة؛ وهو، إذ يبلغ درجة التعبير الكامل عن نفسه، يغدو من مكتسبات الإنسانية بأسرها، متفوقاً من هذه الناحية حتى على العلم؛ وذلك بالذات لأنه الروح الإنسانية الناطقة المفكرة، الروح التي لا تموت، لأنها قادرة على أن تتجاوز، في الحياة، وجود جسدها المادي، وجود شعبها. ما الذي بقي لنا من اليونان؟ روحها هو الذي بقى!

إن الصيغ الدينية، ومن بعدها الصيغ العلمية، تتجاوز كذلك، في الحياة، الشعوب التي تجلت هذه الصيغ بين ظهرانيها، ولكن بحكم اتسامها بسمة عامة سرمدية؛ أما الشعر والفن – فبحكم اتسامها بسمة شخصية، حية.

ونكرر قولنا إن بوشكين كان شاعرنا الفنان الأول. ويمتزج في الشاعر، بصفته المعبّر الكامل عن ماهية الشعب، المبدآن الأساسيان لهذه الماهية: مبدأ التأثر، ومبدأ الفعل الذاتي، ونتجرأ على أن نضيف: المبدأ الأنثوي، والمبدأ الذكوري.

وهذا المبدآن يصطبغان لدينا، نحن الروس الذين دخلنا دائرة الأسرة الأوربية بعد الآخرين، بصبغة خاصة، فالتأثر عندنا مزدوج: إننا نخضع للتأثر بحياتنا الخاصة، وبحياة الشعوب الغربية الأخرى بكل ما تحتويه هذه الحياة من ثروات، وما تنتجه من ثمرات ربما كانت مُرّة أحياناً بالنسبة إلينا، أما الفعل الذاتي عندنا فهو أيضاً يتسم بقوة ما خاصة، غير منتظمة، اندفاعية، ولكنها عبقرية أحياناً؛ وهذا المبدأ يضطر إلى الصراع مع التعقيد الغريب عنه، ومع تناقضاته الذاتية. تذكروا أيها السيدات والسادة الأكارم بطرس الأكبر الذي تقارب طبيعته طبيعة بوشكين نفسه. أعن عبث كان الشاعر يكنّ له مشاعر المحبة الممتزجة بالإجلال! إن خاصية التأثير المزدوج التي تحدثنا عنها قبل قليل قد انعكست في حياة شاعرنا على نحو له مغزاه الخاص؛ أولاً ولادته في بيت عريق النبالة ينتمي

إلى فئة الأعيان، ثم تربيته في "الليسيه" ضمن أجواء الثقافة الأجنبية، وتأثير ذاك المجتمع المتشرب مبادئ وافدة من الخارج؛ فولتير، وبايرون، وحرب العام الثاني عشر الشعبية العظمى؛ ثم الإبعاد إلى أعماق روسيا؛ والانغماس في الحياة الشعبية ولغة الحديث الشعبي؛ والمربية العجوز الشهيرة مع حكاياها الملحمية...

أما فيما يخص الفعل الذاتي فقد نشط لدى بوشكين باكراً، وسرعان ما فقد طابع التلمس اللامحدود وتحول إلى قوة إبداعية حرة. لم يكن قد أتم الثامنة عشرة من عمره عندما صاح باتوشكوف بعد أن قرأ مقطوعته الشجية "تتخلخل حشود السحاب الطائرة": "يا للشرير! انظر كيف بدأ الكتابة!" وباتوشكوف كان على حق: إذ لم يكن قد كتب هكذا في روسيا من قبل. ولعله عندما صاح "يا للشرير" كان قد أحس إحساساً مبهماً بأن بعض أشعاره وتعابيره هو نفسه ستسمى "بوشكينية" على الرغم من أنها ظهرت قبل أشعار بوشكين. يقول المثل الفرنسي:

"Le génie prend son bien partout ou il le trouve"

وما لبثت عبقرية بوشكين المستقلة– إذا تجاوزنا بعض الانحرافات القليلة الطفيفة– أن تحررت أيضاً من محاكاة الأنموذجات الأوربية ومن إغراءات تقليد اللون الشعبي. فتقليد اللون الشعبي، أو الاصطباغ بالصبغة الشعبية عموماً، غير مناسب وعقيم، شأنه شأن اتّباع الغرباء من أصحاب الأسماء الكبيرة. وأفضل برهان على ذلك: حكايات بوشكين من جهة، و "رسلان ولودميلا " من جهة أخرى، وهي أضعف أعماله كما هو معروف. والجميع يوافقون بالطبع على أنه من غير المناسب تقليد الكبار الغرباء، ولكن ربما اعترض بعضهم قائلاً: إذا لم يضع الشاعر نصب عينيه دائماً، وهو يبدع أعماله، شعبه بالذات، ولم يجعل منه غايته، فإنه لن يصبح شاعره أبداً: فالشعب الشعب البسيط لن يقرأه– ولكن، أيها السيدات والسادة الأكارم، أي شاعر عظيم يقرؤه أولئك الذين نسميهم "الشعب البسيط"؟

إن الشعب الألماني البسيط لا يقرأ غوته، والشعب الفرنسي البسيط لا يقرأ موليير، وحتى شكسبير لا يقرؤه الشعب الانكليزي البسيط. الذي يقرؤهم هو أمتهم. إن الفن، أياً كان، هو رفع الحياة إلى مستوى المثل؛ أما الذين يقفون على تربة الحياة العادية اليومية فإنهم يبقون أدنى من هذا المستوى. إنه القمة التي ينبغي الاقتراب منها. ومع ذلك فإن غوته وموليير وشكسبير هم شعراء شعبيون بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي أنهم شعراء قوميون. (شعراء أقوامهم، شعراء أممهم "المترجم") ولنسمح لأنفسنا بهذه المقارنة، بيتهوفن، مثلاً، أو موزارت هما، بدون شك، موسيقيان ألمانيان قوميان، وموسيقاهما، بمعظمها، موسيقا ألمانية، ومع ذلك فإنكم لن تجدوا في أعمال أي منهما أي أثر لاقتباسات من الموسيقا الشعبية، بل، أكثر من ذلك، لن تجدوا حتى أي تشابه بين موسيقاهما والموسيقا الشعبية، وذلك لأن هذه الموسيقا، التي ما زالت عفوية، كانت قد اختلطت بلحمهما ودمهما، وبثت فيهما قوة الحياة، وغرقت فيهما شأنها شأن نظرية فنهما نفسها، وذلك كما تختفي، على سبيل المثال، قواعد اللغة في الإبداع الحي الذي يبدعه الكاتب. أما بعض فروع الفن التي تبتعد أكثر من غيرها عن التربة اليومية، وتنغلق أكثر من غيرها على نفسها، فإن صفة "الشعبية" لا معنى لها أصلاً فيها. هناك رسامون قوميون: كرفائيل ورمبرانت، ولكن ليس هناك رسامون شعبيون.

ولنذكر، بالمناسبة، إن رفع شعار "الشعبية" في الرسم والشعر والأدب هو من خصائص الأقوام

الضعيفة فقط، الأقوام التي لم تنضج بعد، أو التي تعاني حالة استعباد أو اضطهاد، فالشعر لدى هؤلاء يجب أن يخدم أهدافاً أخرى، عظيمة الأهمية بالطبع، تتلخص في صون وجودهم ذاته؛ وروسيا، ولله الحمد، لا تعيش مثل هذه الحالة، فهي ليست ضعيفة، وليست خاضعة لأقوام آخرين. وليس من داع لديها للخوف على نفسها، وإبداء الحرص على صون استقلاليتها. إن وعيها مدى قوتها يجعلها تحب حتى أولئك الذين يدلونها على نواقصها.

لنعد إلى بوشكين. أيمكن أن نسميه شاعراً قومياً بالمعنى الذي نطلق به هذه الصفة على شكسبير وغوته وسواهما؟ لندع هذا السؤال مفتوحاً إلى حين. ولكن ليس من شك في أن بوشكين أنشأ لغتنا الشعرية، لغتنا الأدبية، وأنه لم يبق لنا ولأخلافنا سوى السير على الدرب الذي شقته عبقريته. ولعلكم قد اقتنعتم من الكلمات التي قلناها آنفاً أننا لسنا بقادرين على أن نتبنى رأي أولئك الناس الحسني النية طبعاً الذين يزعمون أنه لا وجود البتة للغة أدبية روسية حقيقية، وأن لا أحد سيعطينا إياها سوى الشعب البسيط بالاشتراك مع المؤسسات المنقذة الأخرى. فنحن، بالعكس، نجد في اللغة التي أنشأها بوشكين كل مقومات الحياة: فقوة الإبداع الروسية وقابلية التأثر الروسية اندمجتا باتساق في هذه اللغة الرائعة؛ وبوشكين نفسه كان فناناً روسياً رائعاً.

وبالذات روسي! فجوهر شاعريته وخواصها يتطابقان مع خواص شعبنا وجوهره. لنتجاوز الحديث عن سحر لغته الرجولي وقوتها وصفائها. إن الصدق الصريح، وغياب الكذب والتشدق الفارغ، والإتسام بالبساطة والإخلاص والأمانة في التعبير عن المشاعر – إن كل هذه الخصال الحميدة التي يتحلى بها الناس الروس الجيدون، إذ تتجلى في أعمال بوشكين، لا تبهرنا وحدنا، نحن أبناء وطنه، بل تبهر أيضاً أولئك الأجانب الذين بات بمقدورهم الاطلاع على ما أبدعه. وأحكام هؤلاء الأجانب ذات قيمة كبيرة: لأنهم في منأى عن التحيز الذي تولده الحماسة الوطنية. ذات مرة قال لنا الكاتب الفرنسي المعروف ميريميه، وهو من المعجبين ببوشكين، وكان يصفه دون مواربة بأعظم شعراء عصره، دون أن يتهيب التصريح بذلك حتى في حضرة فيكتور هيجو نفسه: "إن شعركم يبحث قبل كل شيء عن الحقيقة، أما الجمال فيظهر بعد ذلك من تلقاء ذاته؛ في حين أن شعراءنا يسلكون طريقاً معاكسة، إنهم يهتمون قبل كل شيء بالتعبير المؤثر، الذكي، المتألق، وإذا ما أتيحت لهم، إلى جانب ذلك كله، إمكانية عدم الاستهانة بالاقتراب من الحقيقة، فإنهم، على الأرجح، سيضيفون ذلك إلى ما تقدم"... ثم أردف قائلاً: "الشعر عند بوشكين يبدو كأنه يزدهر بطريقة عجيبة وعلى نحو تلقائي من نثر متبصر أعمق التبصر". كما كان ميريميه يردد على الدوام أن بوشكين ينطبق عليه القول المعروف:

"Proprie communia dicere" منطلقاً من أن هذه القدرة على أن تقول بأسلوب أصيل ما هو معروف للجميع هي جوهر الشعر، ذاك الشعر الذي يتآلف فيه المثالي مع الواقعي. وكان أيضاً يشبه بوشكين بالإغريق القدماء من حيث انتظام شكل ومضمون الصورة والموضوع، وغياب أية تفسيرات أو استنتاجات أخلاقية. وأذكر أنه قال ذات مرة بعد أنهى قراءة الرباعية الأخيرة من "شجرة اليوباس": "إن أي شاعر جديد لم يكن ليتمالك نفسه هنا عن التعليق". كما كان ميريميه يبدي إعجابه بقدرة بوشكين على الدخول فوراً "in medias" (إلى صلب الموضوع) أو "الامساك بالثور من قرنيه" كما يقول الفرنسيون، ويشير إلى مسرحية "دون جوان" كمثال على هذه القدرة.

نعم، لقد كان بوشكين فناناً مركزياً، وإنساناً يقف قريباً من سويداء قلب الحياة الروسية، وإلى هذه الخاصية بالذات ينبغي أن نعزو تلك القوة الجبارة في الاستيعاب الأصيل للأشكال الأجنبية التي يعترف لنا بها الأجانب أنفسهم، ولكنهم يسمونها بشيء من الاستخفاف القدرة على "التمثّل". وقد منحته هذه الخاصية على سبيل المثال إمكانية إبداع مونولوج "الفارس البخيل" الذي كان شكسبير يمكن أن يوقع تحته باعتزاز. ومما يدهش أيضاً في طبيعة بوشكين الشعرية ذاك التمازج الخاص بين الاندفاع والهدوء، أو، بتعبير أدق، تلك الموضوعية التي تتسم بها موهبته حيث لا تظهر ذاتية شخصيته سوى عبر الحرارة والنار الداخلية. كل هذا صحيح... ولكن هل يمكننا أن نسمي بوشكين عن جدارة شاعراً قومياً، بمعنى أنه شاعر عالمي (فهذان التعبيران غالباً ما يتطابقان) كما نسمي شكسبير وغوته وهوميروس؟

لم يكن بوشكين قادراً على أن يقوم بكل شيء. وينبغي ألاّ ننسى أنه كان عليه وحده القيام بعملين، يفصل بينهما في البلدان الأخرى قرن كامل أو أكثر، وهما: إرساء أسس اللغة، وإنشاء صرح الأدب. وإلى ذلك فقد كان يثقل كاهله ذات القدر القاسي الذي يلاحق النخبة عندنا بإصرار شديد يكاد يتسم بالتشفي. لم يكن قد تجاوز السابعة والثلاثين عندما انتزعه القدر منا. ولا يمكن أن نقرأ تلك الكلمات التي خطها في إحدى رسائله قبل بضعة أشهر من الموت دون أن يتملكنا حزن عميق وغضب غامض ما لا ندري على من ينصب: "لقد اتسعت روحي: أشعر أنني قادر على الإبداع"* الإبداع! وهذا حين كانت قد صُبّت تلك الرصاصة الغبية التي ستضع نهاية إبداعه المتفتح. وربما كانت آنذاك قد صُبّت أيضاً تلك الرصاصة الأخرى التي خصصها القدر لقتل شاعر آخر هو وريث بوشكين، الشاعر الذي بدأ درب إبداعه بالقصيدة الغاضبة المعروفة التي أوحاها إليه مقتل أستاذه... ولكننا لن نتوقف عند هذه المصادفات المأساوية، التي يزيدها مأساويةً كونها مصادفات. لنعد من هذه الظلمة إلى النور. لنعد إلى شعر بوشكين. لسنا هنا الآن في المكان والزمان المناسبين لتناول أعماله المختلفة: فثمة آخرون سيفعلون هذا أحسن منا وسنكتفي بالإشارة إلى أن بوشكين قد ترك لنا في إبداعاته كثرة من المثل والنماذج (وهذا دليل قاطع آخر على موهبته العبقرية) إنها نماذج لما تحقق فيما بعد في أدبنا. تذكروا على الأقل مشهد الحانة في "بوريس غودونوف" و "حوليات قرية غورو خينو" الخ.. ثم ألا تصلح شخصيات مثل بيمين، والشخوص الرئيسية في "ابنة الآمر" أن تكون برهاناً على أن الماضي أيضاً كان يعيش فيه كما الحاضر والمستقبل الذي استشرفه وعيه سلفاً.

ومع ذلك فإن بوشكين لم ينج هو أيضاً من المصير الشامل الذي يتعرض له الشعراء الفنانون الرواد. فقد عانى برود معاصريه إزاءه؛ وازدادت الأجيال التالية بعداً عنه؛ لم يعودوا يحتاجون إليه ويتربون على أعماله؛ ولم تصبح العودة إلى شعره ظاهرة ملموسة سوى في الآونة الأخيرة.

وكان بوشكين نفسه يحدس سلفاً برود الجمهور هذا. ومن المعروف أنه في الأعوام الأخيرة من حياته، وفي أفضل برهةٍ من برهات إبداعه لم يعد يشاطر القراء أي شيء تقريباً، حاجباً عنهم أعمالاً هامة، مثل "الفارس النحاسي" لم يكن بمقدروه إلى حد ما، ألاّ يشعر بالاستخفاف تجاه الجمهور الذي اعتاد أن يرى فيه شاعر أغنيات جميلة، بلبلاً مغرداً... وكيف لنا أن نلومه إذا ما تذكرنا أن شخصاً على درجة عالية من الذكاء والحصافة مثل باراطينسكي، الذي نُدب مع آخرين للنظر في الأوراق التي خلفها بوشكين بعد موته، لم يتردد في إطلاق صيحة في إحدى رسائله إلى صديق له ذكي

أيضاً: "هل يمكنك أن تتصور الشيء الذي أذهلني أكثر من أي شيء آخر في جميع هذه القصائد؟

إنه وفرة الأفكار! بوشكين – مفكر! أكان يمكن توقع هذا؟" كل هذا قد شعر به بوشكين سلفاً، والدليل على ذلك السوناتا المعروفة ("إلى الشاعر"، الأول من تموز 1830) التي أرجو أن تسمحوا لي بقراءتها، على الرغم من أن كل واحد منكم، طبعاً، يعرفها...

ولكنني لا أستطيع مقاومة الإغراء الذي يدفعني إلى تزيين كلمتي النثرية الفقيرة بهذا النضار الشعري.

أيها الشاعر! لا تحرص على حب الشعب

سيخمد ضجيج المدائح الحماسية العابر

وسيطرق سمعك حكم الحمقى وضحك الجمهور البارد

فابق صلباً، هادئاً، متجهماً.

أنت قيصر! فعش وحيداً

وسر في درب الحرية إلى حيث يقودك عقلك الحر

وارتقِ بثمرات أفكارك الأثيرة

دون أن تطلب إثابة على مأثرتك النبيلة.

إثابتك داخل ذاتك، وأنت الحكم الأعلى لنفسك.

بإمكانك أن تقوم عملك بصرامة تفوق فيها الجميع.

فهل أنت راض عنه، أيها الفنان المتشدد؟

راضٍ؟ إذاً دع الجمهور يذمه

ويبصق على الهيكل الذي تتقد فيه نارك

ويهز مذبحك بعبث صبياني.

ولكن بوشكين هنا غير محق تماماً، ولا سيما فيما يخص الأجيال القادمة. القضية لم تكن تكمن في "حكم الحمقى"، ولا في "ضحك الجمهور البارد". وأسباب ذاك البرود كانت أعمق من ذلك. إنها معروفة إلى حد كاف. وليس علينا سوى أن نستدعيها إلى ساحة ذاكرتكم. لقد كانت تكمن في المصير نفسه، في تطور المجتمع التاريخي، في ظروف ميلاد الحياة الجديدة التي انتقلت من العصر الأدبي إلى العصر السياسي. لقد نشأت تطلعات مفاجئة، ولكنها مشروعة رغم كل فجاءتها، وبرزت حاجات لا سابق ولا رادّ لها. ظهرت أسئلة لا يمكن تركها دون جواب...

لم يعد هناك آنذاك وقت للشعر ولا للفن. لم يعد أحد يمكن أن يعجب بالدرجة نفسها بـ "النفوس الميتة" و "الفارس النحاسي" أو "ليالٍ مصرية" سوى المختصين الفعليين العاملين حصراً في مجال اللغة والأدب، والذين كانت أمواج تلك الحياة الجديدة العارمة، ولكن العكرة، تمر بالقرب منهم متجاوزة إياهم. كانت نظرة بوشكين إلى العالم تبدو في الظاهر ضيقة، ويبدو تعاطفه الحار مع أمجادنا التي تتسم أحياناً بالرسمية قديماً فات أوانه، كما يبدو إحساسه الكلاسيكي بحدود التناسب والانسجام مفارقة

تاريخية باردة. وقد غادر الناس المعبد الرخامي الذي كان الشاعر كاهنه، وحيث، والحق يقال، كانت النار تشتعل... ولكنها لم تكن تحرق في الهيكل... سوى البخور، وذهبوا إلى أمكنة التجارة الصاخبة، إلى هناك بالذات حيث تبرز الحاجة إلى مكنسة... وقد وجدت المكنسة.

فالشاعر – الصدى، حسب تعبير بوشكين، الشاعر المركزي، المنجذب نحو نفسه، الموجب، كالحياة في حالة السكون، أخلى مكانه للشاعر – الداعية، ذي الاتجاه النابذ، المنجذب نحو الآخرين، السالب، كالحياة في حالة الحركة. وقد حل محل بيلينسكي– أول شرّاح بوشكين وكبيرهم – حكام آخرون قليلو التقدير للشعر. ونحن ذكرنا هنا اسم بيلينسكي، مع أنه ليس لأحد اليوم أن يشاطر بوشكين المديح، إلاّ أنّكم، كما أعتقد، تسمحون لنا بأن نكرّم بكلمة تعاطف ذكرى هذا الإنسان المتميز عندما تعلمون أن القدر قد كتب عليه أن يرحل في السادس والعشرين من أيار بالذات، أي في يوم ميلاد الشاعر الذي كان بالنسبة إليه التجلي الأعلى للعبقرية الروسية!

ولنعد إلى تطوير فكرتنا. فبعد أن انقطع سريعاً صوت ليرمونتوف، وعندما أصبح غوغول هو المسيطر على عقول الناس، علا صوت شاعر "الثأر والأسى"، وتبعه آخرون، وجروا وراءهم الجيل الناشئ، وبات الفن الذي أحرز بفضل إبداعات بوشكين حق المواطنية وقضى على التشكيك بأحقية وجوده، وباتت اللغة التي أنشأها يخدمان كلاهما مبادئ أخرى ضرورية جداً في البناء الاجتماعي. كثيرون كانوا وما زالوا حتى الآن يرون في هذا التحول انحطاطاً، ولكن نحن نسمح لأنفسنا بالقول إن ما ينحط وينهار هو الميت، اللاعضوي فقط. أما الحي فيتغير عضوياً، ويؤدي إلى النماء. وروسيا تنمو ولا تنحط. يبدو لنا أنه ليس ثمة حاجة إلى البرهنة على أن مثل هذا التطور –شأنه شأن أي نمو– يقترن حتماً بالأمراض والأزمات الممضة والتناقضات الشديدة التعقيد، التي تبدو للوهلة الأولى مستعصية، هذا ما يعلمنا إياه لا التاريخ العام وحده، بل تاريخ كل شخص بمفرده أيضاً. والعلم نفسه يحدثنا عن الأمراض التي تفرضها الضرورة، أما الارتباك أمام هذا الواقع، والبكاء على الطمأنينة السابقة التي كانت، على كل حال، نسبية، والسعي للعودة إليها وإعادة الآخرين إليها أيضاً، ولو عنوة، فكل هذا من السمات الذين تجاوزهم الزمن أو قصيري النظر فقط.

ففي حقب الحياة الشعبية التي تسمى حقباً انتقالية تكون قضية الإنسان المفكر والمواطن الحقيقي الغيور على وطنه أن يسير إلى الأمام، على الرغم من مشاق الطريق وتوّحله في كثير من الأحيان، ولكن عليه أن يسير دون أن تغيب عن مجال نظره ولو للحظة واحدة تلك المثل الأساسية التي بنيت عليها كل حياة المجتمع الذي هو فرد حي من أفراده. إن هذا الاحتفال الذي شدّنا كلنا إلى هنا لو كان أقيم حتى منذ عشر سنوات أو خمس عشرة سنة لكان موضع ترحابنا كعمل يفرضه الإنصاف، وكواجب يفرضه العرفان الاجتماعي؛ ولكن ربما لم يكن من شأنه آنئذ أن يحظى بهذا الإجماع الذي يوحدنا الآن جميعاً بغض النظر عن الفروق في المراتب والأعمال والأعمار. لقد أشرنا آنفاً إلى حقيقة سارة هي أن الجيل الشاب يعود إلى قراءة بوشكين ودراسته؛ ولكن ينبغي ألا ننسى أن بضعة أجيال متعاقبة قد مرت أمام أعيننا لم يكن اسم بوشكين بالنسبة إليها سوى واحد من أسماء محكوم عليها بالنسيان. إلاّ أننا لن نبالغ في إدانة هذه الأجيال: فقد حاولنا أن نبين باختصار لم كان هذا النسيان حتمياً. ولكن لا يمكننا كذلك إلاّ أن نبتهج بهذه العودة إلى الشعر. وإننا لنبتهج بها على وجه الخصوص لأن شبابنا يعودون إلى الشعر لا كأناس نادمين، ومصابين بخيبة أمل، ومرهقين

بأخطائهم الذاتية، ويفتشون عن ملاذ ومصدر للطمأنينة في ما كانوا قد أشاحوا بوجوههم عنه. بل إننا نرى في هذه العودة علائم الارتياح ولو إلى حد ما. نرى برهاناً على الإقرار بأن بعضاً، على الأقل، من الأهداف التي كان العمل على تحقيقها لا يسمح فحسب بل يلزم أيضاً بالتضحية بكل ما لا يخدمها، وبحصر الحياة كلها ضمن مجرى واحد، قد تحقق، وأن المستقبل يعد بتحقيق بعضها الآخر، ولم يعد هناك ما يمنع الشعر الذي يُعَدّ بوشكين ممثله الرئيس من أن يتبوأ مكانته المشروعة بين التجليات المشروعة الأخرى للحياة الاجتماعية. أتى حين كان فيه الأدب الجميل هو المعبِّر الوحيد تقريباً عن هذه الحياة، ثم حل وقت غاب فيه الأدب عن الساحة تماماً... المجال الأول كان أوسع مما ينبغي؛ والمجال الثاني ضاق حتى العدم؛ وعندما سيجد الشعر حدوده الطبيعية سيرسخ إلى الأبد؛ وتحت تأثير المعلم القديم، لكن الذي لم يهرم، -ونحن نؤمن بهذا إيماناً ثابتاً ستعود قوانين الفن، وطرائق التناول الفنية إلى استرداد قوتها ومن يدري؟

فربما سيظهر مصطفى جديد، لا يزال مجهولاً، يبذ أستاذه، ويستحق بكل جدارة لقب الشاعر القومي- العالمي، الذي لا نجترئ على إطلاقه على بوشكين، كما أننا لا نتجاسر على حجبه عنه.

وأياً كان الأمر فإن أفضال بوشكين على روسيا عظيمة وجديرة بالعرفان الشعبي. فهو الذي أعطى لغتها صيغتها الأخيرة، فغدت هذه اللغة الآن من حيث غناها وقوتها ومنطقها وجمال شكلها، باعتراف حتى علماء اللغة الأجانب، اللغة الأولى تقريباً بعد اليونانية القديمة. وهو الذي تفاعل مع كل نزعات الحياة الروسية، وعكسها في صور نموذجية ونغمات خالدة، وهو، أخيراً، أول من نصب بيد جبارة راية الشعر مرسياً إياها عميقاً في الأرض الروسية. وإذا كان غبار المعركة التي نشبت بعده قد غشّى إلى حين هذه الراية النيرة، فقد عاد الآن اللواء الظافر الذي نصبه يتألق في الأعالي من جديد بعد أن بدأ الغبار بالانقشاع، فتألّق مثله أيها الوجه النحاسي المقام في قلب العاصمة العريقة، وأعلن للأجيال القادمة حقنا في أن نُسمّى شعباً عظيماً لأن إنساناً كهذا وُلد من صلب هذا الشعب إلى جانب عظماء آخرين! وكما قيل عن شكسبير: إن كل من سيتعلم القراءة سيصبح حتماً من قرائه، كذلك نحن نأمل بأن كل خلف من أخلافنا عندما سيقف بحب أمام تمثال بوشكين مدركاً معنى هذا الحب سيبرهن بهذا على أنه قد أصبح على غرار بوشكين أكثر روسيةً وأكثر ثقافةً وأكثر حريةً! وأرجو ألا تدهشكم، أيها السيدات والسادة الأكارم، هذه الكلمة الأخيرة. فالشعر ينطوي على قوة تحريرية، لأن فيه قوة أخلاقية تسمو بالإنسان. كما نأمل أيضاً أن يصبح معنى هذا الاسم، بوشكين، في المستقبل غير البعيد مفهوماً حتى لأبناء شعبنا البسيط الذي لا يقرأ شاعرنا الآن، وأن يكرر هؤلاء الأبناء، ولكن عن وعي، الكلمات التي اتفق لنا أن سمعناها مؤخراً من شفاه تقولها دون وعي:

"*هذا تمثال المعلم!*".

***

أحدثت هذه الكلمة أثراً عميقاً في نفوس المستمعين لما احتوته من أفكار جديدة حول مصير إبداع بوشكين وأهميته بالنسبة للجيل الناشئ.

يقول الكاتب المعروف غليب أوسبينسكي (1843-1902) في تعليقه على الكلمات التي ألقيت في الاحتفال: "... طوال يومين ونصف لم يجد أحد تقريباً (باستثناء تورغينف ودوستويفسكي)

أن بالمستطاع تبيان المثل والهموم التي كانت تشغل ذهن بوشكين الذكي بمقارنتها مع الهموم المماثلة التي تحملها اللحظة الراهنة... بالعكس، لقد اقتصر السادة الخطباء في وصفهم شخصيته وموهبته على الوقائع المتصلة بعصره فحسب، وعلى الرغم من كل حرصهم لم يستطيعوا سوى بصعوبة بالغة أن يفسروا بوشكين ولكن في الماضي...

وقد ربطوا أنفسهم باسم بوشكين العظيم وكأنهم شدوا إليه بحبل، ولم يتمكنوا من شيء سوى إرهاق انتباه المستمعين الذي بدؤوا قبيل نهاية الاحتفالات يشعرون حتى بالضرس من التكرار في كل لحظة لعبارات: "كان بوشكين.." "إن بوشكين.." "مازال بوشكين.."..... صفقوا صفقوا إلى أن أحسوا في النهاية بالتعب، وهنا بالذات جاء لإنقاذهم ايفان تورغينف في البداية، ثم فيودور دوستويفسكي بعده.

لقد أيقظ تورغينف عقول الجمهور، وحفز تفكيرهم، وكان أول من تناول "العصر الراهن" إذا جاز القول...".

ولنقرأ ما كتبته الأديبة والشخصية الاجتماعية بكاتيرينا ليتكوفا –سولتا نوفا (1856–1937) عن انطباعاتها المباشرة الطازجة التي كتبتها آنذاك، معبرة عن آراء وعواطف الكثيرين من أبناء جيلها الشباب: "الثامن من حزيران: أمس كان يوماً رائعاً حتى الألم. لا أدري ماذا أصف... خطاب دوستويفسكي... ما شا شيليخوفا أغمي عليها. بابريتس أصيب بالهستيريا. وأنا كنت أصغي وأغتاظ.... ماهذا؟! لم أرد أن أصدق أذني، لم أرد أن أفهم الأمور كما يفهمها دوستويفسكي. ولم أكن وحيدة في هذا، فكثيرون جداً كان رد فعلهم على كلماته كرد فعلي. ودون أن يكون بيننا أي اتفاق وجهنا كل عواطفنا نحو تورغينف. وما أن ذكر دوستويفسكي اسم ليزا كاليتينا (بطلة رواية تورغينف "عش النبلاء") بصفتها "أنموذجاً إيجابياً للجمال الأنثوي" يمت بصلة القربى إلى أنموذج تاينانا البوشكينية (بطلة رواية بوشكين الشعرية "يفغيني أونيغين") حتى قوطع خطابه بتصفيق حاد موجه إلى تورغينف، نهض الحضور جميعاً، ودوى التصفيق في الصالة، ولم يشأ تورغينف اعتبار هذا التصفيق موجهاً له، وقد سحبوه عنوة إلى حافة المنصة، حيث وقف شاحباً وراح ينحني بارتباك. ليزا ليست مثلنا الأعلى بالطبع، وكذلك تاتيانا... ولكن ذكر اسم ليزا كان بالنسبة إلينا ذريعة كي نعبر لتورغينف عن تضامننا معه بالذات، لا مع دوستويفسكي الذي كان خطابه مفعماً بالتهجم على الغربويين، ومن ثم على تورغينف".

ولكن الكاتبة تعترف فيما بعد في مذكراتها التي كتبتها في سني النضج أن الجيل الشاب لم يكن ينظر آنذاك إلى دوستويفسكي المشارك في العيد البوشكيني على أنه الأديب المبدع وأحد أخلاف بوشكين المتألقين، بل على أنه ممثل التيار السلافوي اليميني، ومن هنا جاءت هذه النظرة المسبقة المتحاملة في سياق تصفية الحساب مع الخصوم الأيديولوجيين. ومما يؤكد ذلك شهادات الكتاب الآخرين الذين وصفوا المشهد ذاته، وصوروا في مذكراتهم تلك الخطابات التي تراجعت فيها مشاعر العداء والنفور بين الكاتبين الكبيرين أمام فيض العواطف التي أثارتها كلمة دوستويفسكي المؤثرة عن بوشكين، وجعلت جميع الأدباء والكتاب الروس يرون في أنفسهم، بغض النظر عن التيارات الإيديولوجية التي ينتمون إليها، أحفاد ذاك العبقري العظيم، الذي فجر لها ينبوع لغة أدبية جديدة، وأبدع لهم نماذج أصيلة تعبر عن جوهر الطبع الروسي، وشق لهم بدايات طرق أوصلتهم إلى قمم

فنية عالية كان يتعذر بلوغها دون الاهتداء إلى تلك البدايات.

لنقرأ بعض ما كتبه دميتري لوبيموف نفسه في مذكراته إياها واصفاً ما أحدثته كلمة دوستويفسكي في النفوس، دون أن يتقيد بحرفية النص المقتبس من الكلمة: "... وهنا أخذ دوستويفسكي يفتش عن شيء ما بين أوراقه، وعندما لم يجده، على ما يبدو، ترك الأوراق وانتقل مباشرة إلى الحديث عن الأنموذج الإيجابي لدى بوشكين، حسب تعبيره، عن تاتيانا، وهتف قائلاً: "نعم، هذا أنموذج الجمال الإيجابي، هذا تمجيد المرأة الروسية، إن الأنموذج الإيجابي للمرأة الروسية الذي يتسم بهذا الجمال لم يتكرر بعد ذلك في أدبنا... ما عدا، على الأرجح، –وهنا بدا عليه أنه استغرق في التفكير هنيهة ثم قال بسرعة وكأنه تغلب على نفسه– ما عدا ليزا في "عش النبلاء" لتورغينف...."

تطلع الحضور جميعاً إلى تورغينف. فلّوح هذا بيديه، وبدا عليه الاضطراب. ثم غطى وجهه براحتيه وانخرط فجأة في بكاء خافت.

صمت دوستويفسكي، ونظر إليه، ثم احتسى رشفة من الكأس الموضوعة على المنبر. وران الصمت بضع ثوان، وكان يسمع من خلال الهدوء الذي خيم على الصالة نشيج تورغينف الذي كان يحاول كبته. وتابع دوستويفسكي يقول: "ليس من كاتب عندنا لا من قبل ولا من بعد امتزج بشعبه بمثل هذا الصدق والود كبوشكين. عندنا كثير من الكتّاب الذين يعرفون الشعب جيداً، وقد كتبوا عنه بموهبة وحرارة وحب. ومع ذلك فإننا إذا وازنا بينهم وبين بوشكين نجد أنهم في الحقيقة ليسوا سوى "أسياد" يكتبون عن الشعب... باستثناء واحد أو اثنين على الأكثر، وفي الحقبة الأخيرة فقط.

– إن بوشكين ظاهرة عجيبة، لم يُر مثلها قبله في أي مكان وعند أي كان.. كانت هناك عبقريات ظاهرة عظيمة، شكسبيرات وسيرفانتسات وشيلليرات مختلفة، ولكن لم يكن أحد منهم يمتلك قدرة بوشكين على التجاوب (الترجيع) العالمي الشامل، لقد كان يشاطر شعبه هذه القدرة التي تعد الملكة الرئيسة لدى أمتنا، وهذا ما يجعل منه، بصورة رئيسة، شاعراً شعبياً! حتى لدى شكسبير نجد أن كل الإيطاليين هم انكليز. إن بوشكين هو الوحيد الذي استطاع أن يتقمص تقمصاً تاماً روح القوميات الأخرى... ولو طال به العمر لاستطاع أن يفسر لنا كل حقيقة تطلعاتنا، ولكان هذا الأمر مفهوماً لنا جميعاً، ولما نشأ بيننا أي سوء تفاهم وأي جدل. ولكن الرب قضى بخلاف ذلك. لقد مات بوشكين وهو في تمام قدرته على التطور، ولا جدال في أنه أخذ معه إلى مثواه الأخير سراً عظيماً ما. وهنا نحن الآن نحاول بدونه أن نحزر هذا السر..."

نطق دوستويفسكي الكلمات الأخيرة عن خطبته بهمس ملهم ذي وقع خاص، ونكس رأسه واندفع يهبط بتعجل عن المنبر، فيما ران صمت مطبق في الصالة، وكأنها أصيبت بالوجوم وراحت تنتظر شيئاً ما آخر. وفجأة دوّت من الصفوف الخلفية صرخة هستيرية تقول: "أنت حزرته!" ورددت ذلك بضعة أصوات نسائية من الرواق العلوي. وانتفضت الصالة كلها، وعلت أصوات تصيح: "حزرته! حزرته!" ودوّت عواصف التصفيق، وارتفعت أصوات هدير، ووقع أقدام، وزعيق نسائي، وأعتقد أن جدران مجلس النبلاء الموسكوفي لم تشهد قط ولن تشهد أبداً مثل هذه العاصفة من التهليل الحماسي. كان الجميع على الاطلاق يصيحون ويصفقون في الصالة وعلى المنصة. أكساكوف اندفع يعانق دوستويفسكي، وسار تورغينف نحو دوستويفسكي مباشرة متعثراً في مشيته كالدب وقد فتح

ذراعيه للعناق...

وأعلن رئيس الجلسة أن الكلمة الآن لايفان أكساكوف. فشرعت الصالة تهدأ شيئاً فشيئاً، بيد أن أكساكوف نفسه كان مضطرباً أشد الاضطراب، وقد هرع إلى المنبر وصاح من هناك: "أيها السادة، لا أريد، ولا أستطيع أن أتكلم بعد دوستويفسكي.

بعد دوستويفسكي لا يمكن الكلام! إن خطبة دوستويفسكي– حدث! كل شيء قد اتضح الآن، كل شيء غدا جلياً. لم يعد هناك سلافويون، ولم يعد هناك غربويون! تورغينف موافق معي". وهتف تورغينف من مقعده بكلمات ما، كانت، كما يبدو، تدل على الموافقة...".

أما الكاتب المعروف نيكولاي ستراخوف (1828–1896) فقد وصف هذا المشهد الأخير على النحو التالي: "عندما خرج (أكساكوف) قوبل بتصفيق حار طويل، فقد كان يحظى بحب أهالي موسكو منذ وقت بعيد. ولكنه بدلاً من أن يشرع في إلقاء كلمته أعلن فجأة من على المنبر أنه لن يتكلم. قال: "لا أستطيع أن أتكلم بعد خطبة فيودور ميخايلوفتش دوستويفسكي؛ إن كل ما كتبته ليس أكثر من تنويع ضعيف على بعض موضوعات هذه الخطبة العبقرية". وقد أثارت هذه الكلمة عاصفة من التصفيق. وتابع أكساكوف يقول: "إنني أعدّ خطبة فيودور ميخايلوفتش دوستويفسكي حدثاً في أدبنا. حتى الأمس كان لا يزال بالإمكان أن نناقش: هل بوشكين شاعر عالمي عظيم أم لا؛ أما اليوم فإن هذه المسألة لم تعد واردة. لقد بُيِّنت أهمية بوشكين الحقيقية، ولم يعد ثمة ما يُناقش"...

وقد اختتمت هذه الأمسية الثانية والأخيرة، كالأمسية الأولى، بوضع إكليل على رأس تمثال بوشكين النصفي الموضوع على المنصة... وكان تورغينف هو الذي وضع الإكليل في الأمسية الأولى، أما في هذه الأمسية فقد وضع الإكليل دوستويفسكي الذي دعاه إلى ذلك تورغينف نفسه، بحضور الجميع..."

❑

---

* ***هامش:*** *"أشعر أنني أستطيع الإبداع" هذه الكلمات هي ترجمة لخاتمة الرسالة التي أرسلها بوشكين إلى ن. ن. رايفسكي عن "بوريس غودونوف":*

("je sens que mon âme Sest tout à fait développée je puis creér"

وقد كتبها بوشكين في صيف عام 1825. وسبب الخطأ الذي وقع فيه تورغينف هو أن ب. آنينكوف قد أدرج في كتابه "موادليرة بوشكين" (1855) هذه الرسالة دون تأريخ، وأوردها مباشرة قبل المعطيات المتعلقة بموت بوشكين.

❑❑❑

زيارة عامرة بالذكريات

في المئويّة الثانية لمولد "بوشكين"

■ شوقي بغدادي ■

كانت زيارةً لاُتنسى تلك التي حملت وفدنا العربي السوري الممثّل لاتحاد الكتاب العرب في القطر والمؤلّف من الأستاذ د.علي عقلة عرسان، وعدنان جاموس- العارف الجيد باللغة الروسية وآدابها- وأنا، إلى روسيا كي نقضي هناك بدعوة من اتحاد الكتاب الروسي في روسيا الاتحادية أسبوعاً (من 18 إلى 1999/5/25) كان حافلاً بالمشاركات الثقافية في مناسبة المئوية الثانية لميلاد شاعر روسيا الأعظم "ألكسندر بوشكين"!..

بوشكين باختصار

ولكن من هو بوشكين أوّلاً؟

لابأس كي نقدّر جيّداً حجم عبقرية هذا الشاعر من التذكير بمسيرته الإبداعية الفنية، وبسيرة حياته التي لم تتجاوز الثمانية والثلاثين عاماً (1799-1837) وكيف استطاع خلال هذه المدة القصيرة نسبيّاً أن يترك وراءه تراثاً ضخماً جميلاً من المؤلفات الشعرية والنثرية: في الشعر الغنائي، والمراثي، والقصص الشعرية الشعبية- والقصص الشعرية الواقعية، إلى التراجيديات القصيرة، والمسرحية التاريخية، والرواية -النثرية- والدراسات النقدية حتى لقد صار رمزاً للفنان الشامل المجدّد.

ومن أَهَمّ هذه المؤلّفات:

- ***في القصص الشعرية الشعبية*** *: "رسلان ولودميلا" و"أسير القوقاز" و"بولتافا" و"الفارس النحاس" و "الخنجر".. و"الإخوة قطاع الطريق" و"نافورة باختشي سراي".*
- ***وفي التراجيديا التاريخية*** *: "بوريس جودونوف".*
- ***وفي الرواية التاريخية*** *: "عبد بطرس العظيم".*

-وفي التراجيديا القصيرة : *"الفارس البخيل" و"موتسارت وساليري" والضيف الحجري" و"وليمة في وقت الطاعون".*

-وفي الرواية الشعرية الواقعية: "يفغيني أونيغين".

-وفي القصة القصيرة النثرية : *قصص بيلكين.*

-الروايات النثرية : *"ملكة البستوني" و"ليال مصرية" و"دوبروفسكي" و"ابنة الآمر ".*

إضافة إلى عدد كبير من القصائد الغنائية الرائعة الذائعة الصيت، والمراثي، والرباعيات، وبعض الدراسات النقدية التي نشرها في أواخر حياته في المجلة الأدبية التي أصدرها قبل وفاته بعام واحد وصدر منها أربعة أعداد في حياته...

كلُّ هذا الإنتاج الغزير والرائع فاض عن بوشكين الشاب في سنوات معدودات بدأت مبكّرة في مرحلة المراهقة، وانتهت نهاية فاجعة إذْ صُرع الشاعر في مبارزة غير متكافئة -مشبوهة الدوافع من القيصر ذاته- بطلقة مسدّس من الضابط الفرنسي الأصل الذي كان يلاحق زوجة الشاعر الخارقة الجمال "ناتاليا" -أو "ناتاشا"- بمغازلاته المكشوفة المهينة.

ولعلّ أهم مايلخّص إنجازات هذا الشاعر العبقري هو أنه تمكَّن في مؤلفاته الكثيرة التنوّع أن يُرسي بجدارةٍ نادرة أسس اللغة الأدبية الروسية الحديثة في ردمه الهوّة التي كانت تفصل بين اللغة الأدبية المكتوبة -بالسلافية الكنائسيّة- ولغة الشعب الدارجة الحيّة. ولقد استطاع بوشكين بقدراتٍ استثنائية مبكّرةٍ وهو بعد مايزال طالباً في "الليسييه" -المدرسة الثانوية- وقبل أن يتم الثامنة عشرة أن ينجز أوّل قصة شعرية رومانتيكية طويلة له وهي "رُسلان ولودميلا" وأن يفتتح بها الباب عريضاً أمام تدفق عفويّة اللغة الشعبية في "إطار من البساطة والدقة، والوضوح والإيجاز المبدع"[(4)] إضافة إلى دوره الكبير في النقلة النوعية التي تمّت في عهده للشعر الروسي من الكلاسيكية المفخّمة بالبطولات والمبالغات إلى الرومانتيكية المتوقّدة بمشاعر الفرد الإنساني التوّاق إلى الحريّة والتعبير عن ذاته الحبيسة تحت كابوس التقاليد البالية.

ينتمي بوشكين إلى أسرة أرستقراطية، وتختلط في تكوينه دماء إفريقية حبشية وروسية، والدماء الإفريقية متحدّرة من جدّ أمّه المسمّى "إبراهيم هنيبال" الذي خُطِفَ من موطنه في الحبشة غلاماً في الثامنة من عمره، وسيق إلى روسيا حيث وهبوه للقيصر بطرس الأكبر الذي عمّده بنفسه، واعتنى بنشأته حتى صار ضابطاً، ثم قائداً عسكرياً كبيراً، تزوّج من روسيّة ولدت له الكثير من الأبناء كان أحدهم "يوسف" الذي غدا فيما بعد جدّ الشاعر من جهة الأمّ.

إليه ربّما من هذا الخليط العجيب في الأعراق يشير النقّاد ويعتز به الشاعر صراحة، ربّما كان في هذا المزيج من الدماء المختلفة سرّ تألّق موهبته التي فاضت غزيرةً إلى آخر يوم في حياته المأساوية وجلبت له الكثير من الشهرة والمتاعب حين نفاهُ القيصر إلى الجنوب- بتهمة التواطؤ مع جماعة "الديسمبريين" الثورية أو على الأصح بسبب مواقفه الصريحة الناقدة للحكم الاستبدادي أصلاً

---

(4) "بوشكين: عند نافورة الدموع" تقديم وترجمة مكارم الغمري

ذلك أنه لم ينخرط عملياً مع الديسمبريين وإن كان يتعاطف معهم فكريّاً- ثم أجبر على الإقامة في قرية محدّدة "ميخائيلوفسكي" قبل أن يسمح له بعد غياب خمسة عشر عاماً بالعودة إلى موطن رأسه في موسكو، ثم إلى العاصمة بطرسبرج حيث كانت تنتظره خاتمته الفاجعة.

مظاهر الاحتفال الكبير

كان واضحاً منذ يوم وصولنا أن الاحتفالات ستكون ضخمة وذات طابع شامل رسمي وشعبي، ففي مساء ذلك اليوم- الثاني عشر من أيار- مايو- 1999. أتيح لنا أن نحضر عرضاً جديداً ساحراً للأوبرا المشهورة التي لحنّها الموسيقار الروسي الرومانتيكي الشهير تشايكوفسكي، والمستوحاة من رواية بوشكين الشعرية الأشهر "يفغيني أونيغين" في مسرح البولستوي الذائع الصيت بعراقته وفخامة مبناه وسط موسكو.

كان لافتاً للنظر هناك جموع الناس المتنوّعي الأعمار والملبس من كبار السنّ إلى الشبان والشابات الصغار، ومن السيّدات الثريات الأنيقات جدّاً إلى الشبّان بملابسهم البسيطة والذين غصّت بهم قاعة ذلك المسرح العريق حتى طابقها السادس الأعلى حيث ظفرنا بأربعة مقاعد كنا نطلّ منها من علٍ على العرض الأوبرالي الرائع كالمسحورين حتى النهاية، ونتمتع بمراقبة الجمهور الموسكوفي المتجاوب مع العرض الجميل وكأنه يُقدّم للمرّة الأولى مما يدّل على أصالة تقاليد التذوّق الجمالي لدى الجمهور الروسي وخاصة في مجال المسرح الغنائي. كما كانت لوحات الإعلانات الضخمة الملوّ□نة تملأ الشوارع والساحات عن برامج الاحتفال بالمئوية الثانية لبوشكين، كما كانت الصحف والمجلاّت حافلةً بأخباره والكتابات عنه، ممّا كان يدلّ بوضوح على أن هذه الاحتفالات يشارك في صنعها شعب بأكمله وليس الدولة وحدها، وكان من المفروض أن تتوالى الاحتفالات والمهرجانات شهراً كاملاً يبلغ ذروته في اليوم السادس من حزيران في "كرنفال" شعبي ورسميّ رائع في أحضان الريف تُقدّم فيه ألوانٌ متنوّعةٌ من الأنشطة بين الرقص والغناء والمسابقات والعروض المسرحية والمآدب في الهواء الطلق تختم كلّها بأمسية شعرية ضخمة.

ومن مظاهر الاهتمام الرسمي مثلاً غير الإعلانات وبعض العروض الفنيّة عمليةُ ترميم البيت الذي قطن فيه الشاعر في بطرسبرج في أواخر حياته حيث شاهدنا عند زيارتنا للمدينة تلك، مظاهر هذه التصليحات على الشارع المؤدّي إلى البيت والأزقة المحيطة به والساحة القريبة منه، وفي داخل المنزل نفسه بحيث يغدو جاهزاً لاستقبال الزائرين في أوائل حزيران- المقبل- ولكي يغدو فيما بعد متحفاً لأعمال الشاعر، وأدواته، وأشيائه الخاصّة ومحجّاً لعشاقه إضافة إلى عشرات الأمكنة المتصلة بحياة بوشكين في المدن والقرى التي أقام فيها ردحاً من الزمن، والتماثيل والأنصاب القديمة والجديدة التي تزّين أرجاء البلاد الواسعة مسهمةً في إنعاش الذاكرة الوطنية الثقافية التي يجسّدها الشاعر بوشكين بأجلى وأحلى تجليّاتها.

■ زيارة عامرة بالذكريات ■

المشاركة السورية

كان وفدنا هو الوفد العربي الوحيد المشارك في هذه المناسبة الثقافية الكبرى، وهذا ما أضفى أهمية خاصة على مشاركتنا في يوم افتتاح الندوة الفكرية التي أقيمت لهذه الذكرى في معهد "غوركي" تجلّت في الترحيب الحماسي المؤثر الذي قوبلت به مداخلة الدكتور علي عقلة عرسان المعمّقة والجامعة حول بوشكين من جهة وحول العلاقات الثقافية العربية –الروسية والتي ألقى قسماً منها ثم ترك للمترجم أن ينقل ماتبقى منها باللغة الروسية إلى الحاضرين المشدودين بكثير من الفضول والاهتمام إلى رأي الضيف السوري الآتي من بعيد كي يشاركهم أفراحهم واحتفالاتهم.

وكان أيضاً للقصيدة الصغيرة التي كتبتُها خصيصاً لهذه الذكرى الثقافية وقعٌ طيّبٌ للغاية سواء أكان ذلك حين ألقيتُها بنصّها العربي وبأسلوبي الخاص في الالقاء أم حين ألقى ترجمتها النثرية" من بعدي صاحب الترجمة الأستاذ عدنان جاموس المتخصّص باللغة الروسية وآدابها، ففي المرّتين صَفّق الحضور لنا تصفيقاً حارّاً خالياً من طابع المجاملات. وفي فترة الاستراحة أحاط بنا الحاضرون وكانوا نخبةً من المثقفين والمبدعين يعبّرون لنا عن امتنانهم وإعجابهم. ولسوف يبقى طويلاً في ذاكرتي ماقالته لي إحدى الشاعرات الطاعنات في السنّ:

–لقد ذكرّني أسلوبك في الإلقاء بتقاليد الإلقاء العريقة في الشعر الروسي والتي اختفت أوكادت في محافلنا الشعرية الحديثة...

فكان كلامها تشجيعاً بالغ التأثير في نفسي، وتأكيداً على أن صفة "الإنشاد" المعروفة لدينا نحن العرب في الالقاء الشعري العربي منذ القديم هي سمة إنسانية أيضاً تعبّر عن نزوع فطريّ لدى البشر في الربط مابين فن الشعر وفن الموسيقا والتشخيص منذ أقدم الأزمان ولدى جميع الشعوب.

وهذا هو النصّ الكامل للقصيدة التي وضعت لها هذا العنوان:

بوشكين يدعو للصلاة

بوشكين لم يَمُتْ
بوشكين لم يَعِشْ
لوكان بين الموت والحياة برزخٌ
إذن لكان وَحدهُ هناك
قاتلاً مقتولا

مات كثيراً قبل أن تقتُلَهُ الطلقةُ
ثم مات بعدها قليلاً
يقتلنا الشعرُ ويحيينا
فإن عشنا

حملنا عبئَهُ ثقيلا
نشوتُنا أنّا نداعبُ الموتَ
وأنا نَعْرفُ السرَ
وكان دائماً مجهولا
ومَجْدُنا نحن الذين نصنع الجمالَ
أن يكون موتنا جميلاً

*

ياروسيا...
يا بلدَ الثلوج والنيرانِ
والحلمِ الكبيرِ لم يعِشْ طويلا
هاهو ذا بوشكينُ يولدُ اليومَ
ويطلبُ الباقي من الحياةِ
فامنحي الشاعر أن يعيش شعرَهُ
لاتحرمي "رسلان" حتى لو نأى "لودميلا"
وأفْسحي لي في الزحام فرَيهُ
أن أرفعَ الصوتَ وأن أقولا
خمسون عاماً وأنا أخبِطُ في الدروبِ
ناظراً إليكِ عاشقاً متبولا
مَنْ خَيَّبَ العشّاقَ ياسيّدتي
من شَرَخَ الكأسَ
ومن لوّنَ ماءَ النبعِ
من كان على قافلةِ المسافرينَ
الحاديَ الضِلّيلا؟
وهَلْ لهذا العشق بعد الآن غيرُ الشعرِ
مايمسحُ عنه الدمَ والوحولا
بوشكين لم يَمُتْ
بوشكين يغسلُ الأبواب والجدرانَ
يقرعُ الأجراسَ
يدعو للصلاةِ الأولى...

وقد تبنّى الشاعر الكبير "كوزنتسوف" إعادة صياغة الترجمة الروسية النثرية بصياغة أدبية "شعرية" ما أمكن ذلك، وسوف تُنشر هي ومداخلة الأستاذ عرسان في المجلّة الأدبية الأولى التي تصدر عن اتحاد الكتّاب الروس هناك في العدد المكرّس لذكرى بوشكين.

*

لقد أُتيح لنا في هذه الزيارة أن نلتقي بعدد كبير مُتنوّع من المثقفين والمبدعين الروس، فنتحاور معهم حول قضايا الأدب المعاصر وعن بوشكين وغير ذلك من القضايا، وكنا نلاحظ دائماً أن الأدباء الروس يعانون في الوقت الحالي من تصدّعات خطيرة في بنيان اتحادهم الكبير السابق الذي انشقّ وتفرّع عنه أكثرُ من تنظيم، ولاحظنا أن تيارات أخرى –غير وطنية– تشاغب على المسيرة الوطنية الروسية عموماً ثقافياً وسياسيّاً، وأن العلاقات العربية الروسيّة ماتزال عزيزةً على قلوب الكثير من المثقفين الروس، وبهذا الدعم المعنويّ المتبادل عدنا من هناك وفي أعماقنا انطباعاتٌ وذكرياتٌ ذاتُ مغزى عميق سوف تبقى في ذاكرتنا عنواناً للعلاقات الثقافية المتكافئة بين الشعوب، وتجسيداً حيّاً لواقع هذا التكافؤ الذي يُعبّر عنه الطرفان –العربي والروسي– بإخلاصٍ وحميّة ورغبةٍ صادقةٍ في التعايش والتقارب والاستمرار.

❑❑❑

شاعر روسيا الأكبر:
الكسندر بوشكين

■ الدكتور نزار عيون السود ■

"الكتابة عن بوشكين تعني الكتابة عن الأدب الروسي كله. وبوشكين ظاهرة لا تخص الأدب الروسي وحده، بل وتشمل الثقافة الروسية كلها، بل والحياة التاريخية كلها للشعب الروسي".

"بيلينسكي"

ولد الشاعر الروسي الكبير ألكسندر سيرغييفيتش بوشكين في آخر القرن الثامن عشر، على تخوم قرنين، وهذه الفترة لم تكن مجرد انتهاء قرن قديم وبداية قرن جديد. فمنذ أواخر القرن الثامن عشر بدأت حقبة تاريخية جديدة، تميزت بالحركات الديمقراطية عامة والحركات القومية خاصة، إنها حقبة الانهيار السريع للمؤسسات الإقطاعية وأنظمة الحكم المطلق الاستبدادية.

لقد شهد، أو عاصر، الشاعر بوشكين كثيراً من العواصف السياسية والهزات الاجتماعية. فقبل ولادته بعشر سنوات بدأت الثورة الفرنسية، وتزامنت مع سنوات حياته أحداث ثورة نابولي في إيطاليا، والثورة الاسبانية، والتمرد اليوناني.

وكان لتصاعد الروح الوطنية الروسية، المرتبط بالحرب الوطنية الروسية عام 1812، وبحركة الديسمبريين التي اختتمت بتمرد 14 ديسمبر عام 1825 دور كبير في تكوين شخصية بوشكين وإبداعه. وقد كان إبداع بوشكين، الذي عاد إلى الحرية والعدالة والمساواة، والتمرد على الظلم والطغيان، تعبيراً صادقاً عن أهم مزايا المرحلة الأولى من حركة التحرر الوطني الروسية. كما كان بوشكين شاعر الديسمبريين والملهم الروحي لهم.

كان بوشكين أول كاتب وشاعر روسي وطني وشعبي حقاً، ورغم أنه كان من قبله كتاب يمكن عدهم شعبيين ووطنيين، مثل فون فيزن وكريلوف، لكن الوطنية والشعبية على درجات ومراتب. وحسب تعبير الناقد الروسي الكبير (بيلينسكي)، فقد كان كريلوف كاتباً شعبياً، إنه "نهر كبير"، أما بوشكين فهو "بحر يحتضن آلاف الأنهار، الكبيرة والصغيرة".

وقد لاحظ الكاتب الكبير (غوغول)، في مقالته عن بوشكين التي نوردها مترجمة إلى العربية

في خاتمة هذه المقالة، أن "حياة بوشكين هي حياة روسية صميمية". وبالفعل، فقد برزت بسطوع نادر في مؤلفاته وأعماله، الشعرية منها والنثرية، وفي حياته وشخصيته، أفضل سمات الطباع الروسية الشعبية الوطنية، كمحبته للحرية والعدالة، ومقاومته للظلم، وموهبته العظيمة..

نشأ بوشكين في أسرة نبيلة، مشهود لها بعلو المقام في الثقافة والأدب والشعر، وكان يتردد على منزل آل بوشكين الكتاب والأدباء المشهورون مثل كارامزين، ودميتربيف، وجوكوفسكي، وكانت مكتبة والده غنية بمؤلفات الكتاب الروس والفرنسيين، فكان الصبي بوشكين يمضي ساعات طويلة في مكتبة والده، وتعرف منذ صباه على مؤلفات الشعراء والكتاب الروس وعلى مؤلفات موليير، وبومارشيه، وفولتير. وكان بوشكين يتقن إلى جانب لغته الأم اللغة الفرنسية واللاتينية ولغات أخرى.

وقد ارتبط الاستيقاظ المبكر للوعي السياسي عند بوشكين بأحداث الحرب الوطنية عام 1812، وكانت حركة التحرر الوطني في أوساط النبلاء الروس هي الظاهرة المميزة من ظواهر الحياة الروسية التي حددت التطور الروحي والأخلاقي لبوشكين.

بدأ بوشكين قرض الشعر منذ طفولته، ونشر أولى قصائده عام 1814، وكان عمره خمسة عشر عاماً. وخلال الفترة القصيرة من حياته الإبداعية التي استمرت عقدين ونيف من السنين (توفي الشاعر عام 1837)، أنجز بوشكين عملاً تاريخياً جباراً يعجز عن إنجازه كثيرون خلال عشرات السنين، وهو تأسيس اللغة الروسية الأدبية المعاصرة والأدب الروائي الروسي الحديث.

شارك شاعرنا بوشكين في الحياة الأدبية الروسية منذ أن كان في الثامنة عشرة من عمره، حيث كان أحد الأعضاء النشطاء في منظمتي "أرزاماس" و"المصابيح الخضر" (زيليونيي أغني) الأدبيتين.

منذ فتوته وشبابه، كان بوشكين يعشق الحرية والعدالة ويمجدهما، ومن قصائده الباكرة المكرسة لهذا الغرض: قصائده "الإرادة الحرة" /1817/ وإلى تشادايف*" /1818/، والقرية /1819/ لم يقدر لهذه القصائد أن تنشر مباشرة في الصحف والمجلات، حيث منعتها الرقابة القيصرية، لكنها انتشرت شفوياً بين الأوساط الشعبية والطلابية، ثم انتقلت مكتوبة بخط اليد من قارئ لآخر.

وفي عام 1820 كتب بوشكين ملحمته الشعرية "روسلان ولودميلا". ونتيجة الانتشار الواسع لأشعار بوشكين الممنوعة، أمر القيصر بنفيه إلى الجنوب (القوقاز والقرم)، حيث أمضى هناك أربع سنوات كتب خلالها مجموعة من القصائد الرائعة، وأشهرها "نافورة باخشي سراي"، و"الأسير القوقازي"، و"القوقاز" صور فيها طبيعة القوقاز والقرم الرائعة. وبدأ خلال فترة نفيه هذه بكتابة روايته الشعرية الواقعية الرائعة "يفغيني أونيغين".

إن تأسيس لغة أدبية روسية وطنية، مفهومة من قبل جميع أبناء روسيا، يعد من أهم إسهامات بوشكين في الأدب الروسي والثقافة الروسية. ولم يكتف بوشكين بتأسيس هذه اللغة الأدبية المفهومة من قبل الجميع، بل ارتقى بها إلى أعلى المستويات الشعرية الفنية.

وقد كتب يقول الناقد بيلينسكي بهذا الخصوص: "إن الشعر، يجب أن يكون تعبيراً عن الحياة (ولكن، وكي يكون الشعر تعبيراً عن الحياة يجب أن يكون شعراً حقيقياً بكل معنى الكلمة". ولهذا اعتبر بيلينسكي الشاعر بوشكين أول شاعر في روسيا.

إن الخاصة الرئيسة المميزة لأشعار بوشكين ونثره هي البساطة، والبعد عن التكلف والتصنع، والإيجاز والبعد عن الحشو والتزويق الفارغ. وتعتبر رواية "إبنة القائد" /1836/ أكبر عمل روائي نثري من مؤلفاته وأعماله المنجزة، وهي لا تتجاوز خمس ملازم، وفي "التراجيديات الصغيرة" التي اختصر الشاعر والكاتب المسرحي بوشكين مشاهدها من خمسة مشاهد كلاسيكية إلى مشهدين، وحتى في بعضها إلى مشهد واحد، استطاع بوشكين بصيغة موجزة وبليغة للغاية تجسيد عواصف من المشاعر المأساوية وعوالم من الانفعالات النفسية المعقدة.

كان الشاعر بوشكين يقدر في الشعر مضمونه وأفكاره وصدقه، فالشعر برأي بوشكين ليس مجرد أبيات سلسلة سهلة منظومة، بل أهم وأكبر مما يتداولوه ويتناقلوه في أشعارهم عادة". ويقول أيضاً "إن ثقافة العصر تتطلب مواضيع هامة للتأمل والتفكير، من أجل تغذية العقول، التي لم تعد تكتفي بألعاب الخيال الرائعة والهارمونية".

وقد رأى الناقد الروسي المعروف دوبر اليوبوف (1836–1861) أن الفضل الأول في "اكتشاف الواقعية" وتجسيدها في الأدب الروسي يعود إلى الشاعر بوشكين، وقال بهذا الصدد: "لقد نظر بوشكين إلى الطبيعة الروسية والحياة الروسية ورأى فيها كثيراً من الجوانب الإيجابية والشاعرية". وقد دعا بوشكين باسم "شاعر الواقعية"، كما أطلق على روايته الشعرية (يفغيني أونيغين) اسم "موسوعة الحياة الروسية في العشرينات من القرن التاسع عشر. وفي مأساته الشعرية" بوريس غودونوف "صور بوشكين بانوراما حية كاملة للحياة التاريخية الروسية.

***

كان الشاعر والكاتب الروسي العظيم بوشكين أول من أظهر لقرائه، بصورة كاملة وصادقة وشاعرية، عالمهم الذي يعيشون فيه، والطبيعة المحيطة بهم. وهذا ما تجلى في قصائده "القوقاز" (1829)، الانهيار (1829)، "رحلة إلى أرز روم"، "الغجر" (1830)، "بولتافا" (1836). لم يكتف بوشكين بتصوير الحياة الروسية بصدق وشاعرية ورحابة واتساع، بل طرح في مؤلفاته وأعماله الشعرية منها والنثرية عدداً من القضايا والمسائل الهامة للواقع السياسي والاجتماعي في عصره، حيث عالج في كثير من أعماله الموضوعين الرئيسين الهامين وهما: الصراع ضد الحكم القيصري المطلق ومحاربة نظام القنانة. وكان بوشكين البشير والنذير الملهم لأفكار الديسمبريين وحركتهم وثورتهم على القيصر وحكمه ونظامه.

ومن السمات الهامة المميزة لبوشكين وشخصيته وإبداعه نزعته التاريخية الواضحة، التي تجلت في سعيه إلى معرفة حياة الشعب وفهمها والتعبير عنها بحركتها وتبدلاتها، ورؤية التواصل في التطور التاريخي، حيث الحاضر هو نتيجة للماضي، للمرحلة التاريخية السابقة.

وقد ظهر اهتمام الشاعر بالتاريخ، وبخاصة تاريخ شعبه ووطنه منذ طفولته، حيث صور في أعماله مجموعة كاملة من الشخصيات التاريخية الروسية الرائعة، التي تجسد أهم رجالات التاريخ الروسي، بدءاً بالقيصر بطرس الأكبر والأمراء والنبلاء الروس وانتهاء بالقادة العسكريين البارزين، وذلك في قصائده مثل: "عبد بطرس الأكبر"، "بولتافا" بوريس غودونوف"، و"رسالة إلى صاحب المقام" وغيرها.

كما كان الشاعر بوشكين مناضلاً وطنياً روسياً في حياته وسيرته وإبداعه، فقد مدح وتغنى في قصائده بحبه العظيم لروسيا عامة ولموسكو، مسقط رأسه خاصة ولبطرسبورغ والمدن الروسية الأخرى. كما تغنى بشعبه وأبناء شعبه العظام، ممثلي الجماهير الشعبية الواسعة، وبإسهاماتهم في إثراء الثقافة الروسية الوطنية: كالعلامة الكبير ميخائيل لومونوسوف، ابن صياد السمك البيلوروسي، وكوزما سوخوروك ومآثره الوطنية الخالدة، وغيرهما. وبقي بوشكين طيلة حياته، مناضلاً بلا هوادة في سبيل تأكيد الوعي الوطني الروسي والأصالة المميزة للثقافة الروسية واللغة الروسية والأدب الروسي.

في الوقت نفسه كان هذا الشاعر الروسي العبقري العظيم، ومؤسس الأدب الروسي الحديث، يهتم أيضاً بحياة الشعوب الأخرى وثقافتها وتقاليدها. وقد عبر في شعره ونثره وإبداعه عامة عن جوانب هامة من حياة هذه الشعوب، ويكفي أن نذكر هنا، على سبيل المثال، أعماله المسرحية القصيرة مثل "التراجيديا الصغيرة"، و"مشهد من فاوست"، و"مشاهد من عصر الفرسان"، و"آنجلو" و"الجوال" وغيرها، وكان بوشكين مؤيداً ومتعاطفاً بصدق مع نضال شعوب روسيا القيصرية ضد النظام القيصري وهذا ما تجلى في تعاطفه مع نضال شعب بشكيريا ضد النظام القيصري الاستعماري، وذلك في روايته النثرية "ابنة القائد" وفي "قصة بوغاتشوف". وقد قدم لنا بوشكين صوراً وشخصيات رائعة مثل شخصية "تاتيانا"، وبنات الجبال" الفتيات الشركسيات"، والمرأة الجورجية "زاريما" والغجرية "زمفيرا" والأوكرانية "ماريا" وغيرها.

كما اهتم الشاعر بوشكين بالآداب الشرقية عامة والأدب العربي خاصة. فقد اطلع على الأدب والتاريخ العربيين وعلى الثقافة العربية –الإسلامية واستوحى منها قصائد وأشعار كثيرة، ومن بينها قصيدته "تقليد القرآن" التي كتبها ونشرها عام 1824 بعد اطلاعه على ترجمة القرآن الكريم إلى الروسية عام 1790 للمرة الأولى على يد فيربوفكين. كما يمكننا ملاحظة تأثر بوشكين بالأدب العربي والتاريخ العربي والثقافة العربية الإسلامية في قصائده "النبي" (1826) و"الطلسم" (1827) و"كيلوباترة"(1835)، ومن بين قصائده وأشعاره المستوحاة من التاريخ العربي القديم قصيدتاه "تقليد العربي" و"السلطان الآشوري".

***

في أوج عطائه، وفي ريعان شبابه، قتل الشاعر بوشكين عام 1837 إثر مؤامرة دنيئة حيكت على أيدي أعدائه من الأوساط الاجتماعية –الأرستقراطية المحيطة بالقيصر ألكسندر الأول. فقد نشروا الشائعات المغرضة التي تمس شرف زوجته عام 1836، وأرسلوا له الرسائل المغفلة التي تهجوه وتشهر به، ثم دفعوا بضابط فرنسي مغاير مهاجر إلى مغازلة زوجته. فكان لا بد للشاعر من الثأر لكرامته. وبعد أن طلبه بوشكين للمبارزة قتل على إثرها برصاص الغدر والخيانة. وقد كانت وصية بوشكين الأخيرة يوم موته لزوجته وهو يودعها: "اذهبي إلى الريف، والبسي ثياب الحداد علي سنتين، ثم تزوجي، ولكن لا تتزوجي وغدا".

شهدت وفاة بوشكين المأساوية روسياً بأسرها وبكته الأمة الروسية كلها، وشاركت في جنازته حشود كبيرة من الطلاب والفنانين والمثقفين وأساتذة الجامعات وأعضاء المجمع العلمي، وقدر بعضهم هذه الحشود بخمسين ألف مواطن. وها هو الكاتب الروسي المعروف أودويفسكي يقول في وفاته

"شمس شعرنا انطفأت، مات بوشكين، مات في زهرة عمره"، ويقول أيضاً بالمناسبة نفسها: "إيك يا وطني الشقي.. لن تنجب في أمد قريب مثل ولدك هذا، لقد أنهكت ولادتك لـ "بوشكين" قواك".

وها هو الشاعر الروسي الكبير ميخائيل ليرمنتوف (1814–1841) يرثي بوشكين بقصيدة كبيرة رائعة مؤثرة يدعوها بـ "موت الشاعر"، وهاكم بضعة مقاطع من هذه القصيدة.

قضى الشاعر –أسير شرفه–
سقط ضحية نمائم الناس
تعطش إلى الثأر فاخترقت الرصاصة قلبه
أحنى رأسه الكريم!
لم تستطع روحه حمل
عار إهانات الأدنياء،
هذه الإهانات التي انتشرت وناقضت آراء كل العالم
قتل وحيداً، كما كان دائماً،
قتل!.. فلماذا يعلو النحيب الآن؟
وعلام هذا الركام غير المجدي من الأماديح الجوفاء؟
ولماذا هذه الاعتذارات الخسيسة؟
لقد تم حكم القدر!
ألستم أنتم أنفسكم أولئك الخبثاء الذين اضطهدوا
عبقريته الحرة الجريئة؟
....
ويختتم الشاعر ليرمنتوف هذه القصيدة بالأبيات التالية:
أنتم تتكدسون أفواجاً جشعة حول العرش،
أنتم جزارو الحرية والعبقرية والمجد
أنتم تستظلون تحت حماية القانون،
وعلى الحق والعدل أن يخرسا أمامكم!
ولكن هنالك محكمة الله يا أصدقاء الفاحشة!
هنالك ينتظركم قاض عادل،
لا يسمع رنين الذهب،
ويعلم سلفاً أفكار الناس وأفعالهم

عبثاً تستنجدون بالنمائم:

فهي لن تنفعكم،

إن دمكم الأسود كله لا يستطيع أن يغسل

دم الشاعر النقي

كان الشاعر الروسي العظيم يعرف قدره ويعرف دوره الهام في الارتقاء بالأدب الروسي والثقافة الروسية واللغة الأدبية الروسية، كما كان، كما يبدو، يعرف مصيره الذي ينتظره، وموته الذي كان قاب قوسين أو أدنى. وها هو ذا، عشية موته، يكتب قصيدة تنبؤية هامة بعنوان "سأشيد تمثالاً" (عنوانها باللغة اللاتينية: exegi monumentum) لقد كان بوشكين عارفاً بدنو أجله، كما كان عارفاً أن اسمه سيبقى خالداً أبد الدهر، وفيما يلي ترجمة كاملة لهذه القصيدة:

سأشيد لنفسي تمثالاً لا يطال،

تلتقي حوله دروب الجماهير،

منتصب الهامة عالي الجبين،

*يفوق مسلة ألكسندر**.*

لن أموت أبداً– ستبقى روحي معلقة بقيثارتي،

وستعود تنبض بعد تحلل رفاتي،

سأمجد، وسأظل أمجد في هذا العالم

ما بقي فيه زجال واحد حيا

ستجول أخباري في روسيا العظيمة، كلها،

ويلفظ اسمي بجميع اللغات،

ويفتخر بي أحفادي،

ورواد البراري

***

سأبقى وفيا لشعبي،

للعواطف الرقيقة التي أيقظها في نفسي،

لأمجد الحرية في عصري القاسي

وأدعو للرأفة بالضحايا

يا آلهة الشعر، التعاليم الربانية نفذي،

لا تخافي الضيم، ولا تطمعي بالتاج،

لا تأبهي بالمديح ولا بالنميمة،

والحمقى لا تجادلي

❑

❑ مراجع البحث:

1-بيلينسكي. ف.غ المؤلفات المختارة، موسكو 1960 (باللغة الروسية).

2-بوشكين. آ.س المؤلفات الكاملة في ستة أجزاء، موسكو، 1950 (باللغة الروسية).

3-غوغول. ن.ف المؤلفات في ستة أجزاء. موسكو 1959 (باللغة الروسية)

4-مختارات من الشعر الروسي. ترجمة وإعداد: د. ماجد علاء الدين. دمشق، دار طلاس، 1984

5-نزار عيون السود، مؤشرات عربية في الأدب الروسي، "شؤون أدبية"، الشارقة. العدد 21- 1992- ص60-70

6-من أجمل ما كتب بوشكين، ترجمة شاهر أحمد نصر، تدقيق وتقديم: عبد المعين الملوحي، طرطوس 1996

❑ هوامش

**تشادايف: ضابط قيصري، صديق بوشكين، ناضل من أجل الحرية والعدالة، وكان لقصيدة بوشكين هذه دور هام في إيقاظ الروح الوطنية المعارضة للقيصر بين معاصريه.*

***مسلة ألكسندر: نصب تذكاري من الغرانيت أقيم في ساحة القصور بمدينة بطرسبورغ تخليداً لذكرى القيصر الكسندر الأول.*

❑❑

كلمـــات عـــن بوشــــكين

■ بقلم: نيقولاي غوغول
ترجمة: د. نزار عيون السود ■

الكاتب الروسي الكبير نيقولاي غوغول أشهر من أن يعرف. إنه صاحب الرواية الخالدة "الأرواح الميتة" وصاحب كوميديا "المعطف"، الذي "خرج منه" أكبر كتاب روسيا من بعده. ولد غوغول عام 1809 وتوفي عام 1852 وكان دوره حاسماً وهاماً للغاية في تطوير الواقعة النقدية وتأسيس الجنس الانتقادي الساخر، وتعزيز المبادئ الإنسانية والديمقراطية في الأدب الروسي.

التقى غوغول بوشكين في أيار عام 1831، وتصادقا وتبادلا الرسائل إلى حين مقتل الشاعر بوشكين. وفيما يلي نقدم للقارئ العربي لأول مرة ترجمة لمقالة غوغول عن بوشكين، كتبها عام 1832. كما نقدم رسالتين من غوغول إلى بوشكين تعودان لعامي 1831-1833.

عندما نذكر اسم بوشكين تحضر إلى ذهننا على الفور صورة الشاعر الروسي القومي. وبالفعل، فليس هناك من شعرائنا من يمكن أن يرقى إلى مستواه، أو من يمكن أن يعد شاعراً قومياً، وطنياً، بمرتبته. إن هذا الحق يخص بوشكين قطعاً. فقد تركز وتجسد في بوشكين، كما في المعجم، ثراء لغتنا وقوتها ومرونتها. وبوشكين، أكثر من أي شاعر آخر، بسط حدودها ووسع امتدادها وأظهر كامل اتساعها. إن الشاعر بوشكين هو ظاهرة استثنائية، بل ظاهرة فريدة ووحيدة للروح الروسية. إنه الإنسان الروسي في ارتقائه وتطوره، الذي قد يظهر ربما بعد مائتي عام. لقد تجلت فيه الطبيعة الروسية، والطباع الروسية، والنفس الروسية، واللغة الروسية، بتلك الدرجة الرفيعة من النقاء والصفاء والجمال، كما يتجلى المنظر الطبيعي وينعكس على سطح مرآة بصرية محدبة.

إن حياة بوشكين ذاتها حياة روسية صرفة بكل معنى الكلمة. فقد انعكس في الأعوام الأولى من حياته الانغماس في السكر والعربدة، والبحبوحة، التي يطمح إليها الشاب الروسي في ساعات لهوه، والتي كانت تروق دائماً للشبيبة الروسية الفتية. ويبدو وكأن القدر، عن عمد وإصرار، رمى به إلى حيث تتميز حدود روسيا بالسمات الحادة المهيبة، إلى حيث تنقطع سهول روسيا الفسيحة المتزامنة بجبال تناطح السحاب، وتلامسها رياح الجنوب. لقد دهش بوشكين كل الدهشة من جبال

القوقاز الشاهقة، العملاقة الجبارة، المغطاة بالثلوج، ومن وديانها القائظة، ويمكن القول أن القوقاز قد بعث القوة في روح بوشكين، وحطم القيود الأخيرة التي كانت لا تزال تلجم الأفكار الحرة لديه. لقد أسرته حياة أبناء الجبال الترقين الجسورين، ومعاركهم واشتباكاتهم وغزواتهم وغاراتهم السريعة. ومنذ تلك الأثناء اكتسب براعة ذلك المدى الواسع، وتلك السرعة والجرأة، التي أذهلت وأسرت روسيا التي بدأت القراءة لتوها. وسواء أكان بوشكين يصور صراع الشاشاني الدموي مع القوزاقي، والكلمة في تصويره هذا برقه ورعده، أم كان يصور الشاشاني نفسه وهو يرقص كالسيوف اللامعة، ويطير أسرع من المعركة ذاتها، إن بوشكين وحده منشد القوقاز، إنه عاشق ومحب القوقاز، بملء روحه ومشاعره، إنه مستغرق ومفعم بمحبة وهيام مناطقه الرائعة وسمائه الجنوبية، وديان جورجيا الجميلة وحدائق القرم ولياليه الساحرة، وربما لهذا، كان بوشكين في أشعاره وإبداعه أكثر حرارة وحماسة هناك، حيث لمست روحه الجنوب والقوقاز، وقد سخر لها، بصورة عفوية لا إرادية، كامل قوته وعبقريته، لهذا تميزت مؤلفاته المكرسة للقوقاز وللحياة الشركسية وليالي القرم، بقوتها السحرية الآسرة، فكان يؤخذ بها حتى من لم يتمتع بتلك المرتبة من الذوق الشاعري وسمو القدرات الروحية، كي يفهم أشعاره وإبداعه، إن الشعر الجريء هو الأكثر استيعاباً والأقدر على الفهم من قبل فئات الشعب، وهو الذي يحرك الأرواح والأنفس، بصورة أقوى وأوسع، وبخاصة أرواح الشبيبة الظامئة إلى ماهو غير عادي، إلى ما هو استثنائي.

وليس هناك في روسيا من شاعر لقي مثل هذا الحب الذي يحسد عليه مثل بوشكين. ولم ينتشر مجد شاعر بهذه السرعة كمجد بوشكين. كان الجميع، بمناسبة أو بدون مناسبة، يرون ضرورة الحديث عن قصائده وأشعاره، وأحياناً تحريف المقاطع الرائعة من قصائده. لقد كان قد اكتسب اسم بوشكين قوة جذب كهربائية –مغناطيسية، وكان يكفي أن يقوم أحد المتبطلين المتشاعرين بوضع اسم بوشكين على قصيدته حتى تنتشر وتشيع في جميع أنحاء روسيا(1).

لقد كان بوشكين منذ بداياته الشعرية الإبداعية الأولى شاعراً وطنياً قومياً، لأن الوطنية الحقيقية الصادقة لا تكمن في وصف ثوب المرأة الروسية التقليدية، بل تكمن في روح الشعب نفسه. كما يمكن للشاعر أن يكون شاعراً وطنياً وقومياً حتى عندما يصف عالماً مغايراً تماماً، لكنه ينظر إليه بعين العفوية الشعبية، الوطنية، بعين شعبه، وعندما يحس ويتكلم، كما يحس ويتكلم أبناء شعبه ووطنه أنفسهم. وإذا كان من الواجب الحديث عن تلك المآثر والسمات المميزة للشاعر بوشكين عن غيره من الشعراء الآخرين، فإنها تكمن في السرعة الاستثنائية في وصف الأحداث، وفي قدرته الفنية الخارقة على وصف الشيء أو الحدث بملامح وخطوط قليلة وببلاغة موجزة، والصفة التي يطلقها تكون جريئة ومعبرة لدرجة أن كلمة واحدة تغني عن وصف كامل. إن قلم بوشكين يحلق دائماً. والمقطع الشعري "البوشكيني" يعادل قصيدة كاملة. ومن المستبعد جداً أن نجد لدى شاعر من الشعراء مقطعاً شعرياً صغيراً، مفعماً بهذا القدر من العظمة والبساطة والقوة، كما نجد لدى شاعرنا بوشكين.

لكن قصائده الشعرية الأخيرة، التي كتبها في الوقت الذي كان فيه بعيداً عن القوقاز، وعندما اختفى القوقاز عنه، بكامل عظمته، واختفت قممه خلف الغيوم، وعندما انشغل بوشكين في قلب روسيا، في سهولها الفسيحة المألوفة، هذه القصائد كانت أكثر عمقاً في تحليل حياة مواطنيه وأبناء بلده وعاداتهم وأعرافهم، ومن خلال هذه القصائد أصبح شاعراً وطنياً. لقد أسرت قصائده الجميع

بسطوعها وجرأتها العظيمة، حتى أن القارئ، عند قراءته لهذه القصائد، يشعر بأنفاس قمة إلبروس، وسكان القوقاز وجورجيا والقرم.

إن هذه الظاهرة لا يصعب تفسيرها كما أعتقد. فقرّاء بوشكين، نظراً لكونهم مأخوذين بجرأة قلمه، وروعة صوره، كانوا جميعاً مثقفين وغير مثقفين، يطالبونه باستمرار، بأن يجعل من الأحداث الوطنية والتاريخية الروسية موضوعاً ومادة لشعره وإبداعه، ناسين أنه من المستحيل تصوير الحياة الروسية، وهي الأكثر هدوءاً والأقل إشباعاً بالعواطف والمشاعر الجياشة بالألوان ذاتها التي صور بها القوقاز وسكان الجبال الأحرار، إن جماهير القراء، التي تمثل بشخصها الأمة الروسية، غريبة جداً، إنها تصرخ مطالبة الشاعر: "صورنا، كما نحن في الواقع، صور شؤون وأحوال أجدادنا، كما كانت تماماً. ولكن، حاول أيها الشاعر المصغي لإرادة الجماهير، تصوير كل شيء تصويراً صادقاً، مطابقاً للحقيقة تماماً، كما كانت، عندها ستعترض الجماهير قائلة: "هذه صورة باهتة، ذابلة، ضعيفة، هذه صورة سيئة، لا تشبه أبداً ما كان". إن جماهير الشعب، في هذه الحالة، شبيهة بالمرأة التي تأمر رساماً بأن يرسم لها لوحة تشبهها تماماً، لكن الويل كل الويل إذا لم يستطع إخفاء جميع عيوب هذه المرأة! لقد بدأ التاريخ الروسي يكتسب حيوية ساطعة منذ مرحلته الأخيرة في عهد القياصرة –الأباطرة، أما قبل ذلك فإن طابع الشعب الروسي بغالبيته، كان بلا لون مميز، ولم يكن يعرف إلا القليل عن تعد المشاعر وتنوعها وثرائها، وليس للشاعر ذنب في ذلك. إلا أن الشعب لديه ميل مبرر للغاية لإضفاء طابع العظمة ومظاهرها على أعمال أجداده وأسلافه. ولا يبق أمام الشاعر سوى وسيلتين: فإما أن يسمو إلى الأعلى وبأكبر قدر ممكن، بأسلوبه وصوره، ويمنح الضعيف قوة، ويتحدث بحماسة وحرارة عن ما لا يحتفظ في طياته بأية حرارة مميزة، وعندها تقف جماهير المحبين وجماهير الشعب، ومعها المال والنفوذ إلى جانبه، وإما أن يبقى مخلصاً لحقيقة واحدة، فيكون سامياً حيث السمو والرفعة، ويكون لاذعاً جريئاً حيث يستدعي الحدث أو الشيء ذلك، ويكون هادئاً وساكناً، حيث الحدث الهادئ الساكن، ولكن في هذه الحالة، عليه أن يقول وداعاً للجماهير ولن تكون الجماهير إلى جانبه، اللهم إلا عندما يكون الحدث الذي يصوره الشاعر عظيماً وشديداً لدرجة لا يمكنه معها إلا أن يثير حماسة العامة. لم يختر الشاعر بوشكين الوسيلة الأولى، لأنه أراد أن يبقى شاعراً حقيقياً صادقاً، ولأنه يشعر بشرارة رسالته المقدسة، ولأن لديه إحساساً مرهفاً لا يسمح له بالتعبير عن موهبته وإبداعه بهذه الطريقة. ومما لا جدال فيه، أن الجبلي البعيد عن المدنية، المرتدي لبدلته العسكرية، الحر كالإرادة، وهو قاضي نفسه وسيد نفسه، تبدو صورته أكثر سطوعاً وبريقاً بكثير من محلف ما أو قاض ما، بالرغم من أن هذا الجبلي ربما كان قد ذبح عدوه، ثم اختفى في فج الجبل، أو أحرق قرية كاملة، غير أنه مع ذلك يثير فينا الإعجاب والحماسة والمشاركة أكثر من القاضي الجالس في لباسه الرسمي وراء مكتبه، المفعم برائحة التبغ، والذي سجل بصورة بريئة عن طرق الاستعلامات والتصحيحات، عدداً كبيراً من الأفنان والأحرار. غير أن هذا وذاك، كلاهما جزء من عالمنا ومجتمعنا، وكلاهما يستحق منا الاهتمام، لسبب طبيعي للغاية، وهو أن كل ما نراه نادراً يثير مخيلتنا ومشاعرنا بصورة أقوى دائماً، وإن تفضيل غير العادي على العادي هو ليس إلا خطأً في التقدير من قبل الشاعر، خطأ في الحساب تجاه جمهوره الواسع وليس تجاه نفسه. وهو لا يفقد شيئاً من كرامته وعزة نفسه، بل يعززها ويقويها، ولكن فقط في أعين المقدرين والمتذوقين، العارفين الحقيقيين القليلين.

لقد قفز إلى ذاكرتي حادث من أيام طفولتي. فقد كنت أشعر دوماً بولع وميل إلى فن الرسم، وكان يشغلني كثيراً منظر طبيعي رسمته تبدو في وسطه شجرة يابسة مطروحة أرضاً. كنت أعيش في القرية آنذاك. وكان جيراني المحيطين بي حَكامي ونقّادي. ألقى أحدهم نظرة إلى اللوحة، وهز رأسه ثم قال: "إن الرسام الجيد يختار شجرة نامية، جيدة، أوراقها خضراء طازجة، وليس شجرة يابسة". في طفولتي كنت أشعر بالحزن من هذا الحكم، لكنني اقتبست منه فيما بعد الحكمة التالية: علي أن أعرف ما يروق للجمهور ومالا يروق. إن مؤلفات بوشكين، المفعمة بصور الطبيعة الروسية، هي أيضاً ساكنة هادئة، دون نزوات عاصفة، مثلها مثل الطبيعة الروسية ذاتها، ولا يقدر على فهمها فهماً كاملاً إلا من تحمل روحه عناصر روسية صرفة، ومن تكون روسيا وطناً له، ومن تكون روحه مكونة على نحو هادئ ساكن، ونامية على نحو، بحيث تكون قادرة على فهم الأغاني الروسية والروح الروسية، غير البراقة وغير الساطعة من حيث الشكل الخارجي، لأنه كلما كان الحدث عادياً أكثر كلما اجتاز الإنسان أكثر ليكون شاعراً كي يستخلص منه غير العادي، وكي يكون هذا الشيء غير العادي حقيقة واقعية كاملة. فهل تم تقويم قصائد بوشكين تقويماً عادلاً؟ وهل فهم أحد ما قصيدته "بوريس غودونوف"، هذا العمل الشعري العميق، الرفيع الكامن في الشعر الداخلي الدقيق، الذي يرفض أي زخرفة فظة مبرقشة، يميل الجمهور عادة إلى تأملها والإعجاب بها؟ على أقل تقدير، لم يظهر تقويم صحيح، صادق منشور في أي مكان، وبقيت هذه القصائد حتى الآن دون تقويم (حتى عام 1832- ملاحظة المترجم).

في أعماله الشعرية الصغيرة، هذه المختارات الرائعة، نجد شاعرنا بوشكين متعدد الجوانب بصورة غير عادية، إنه أكثر رحابة واتساعاً ووضوحاً منه في قصائده الشعرية الكبيرة. وبعض هذه الأعمال الشعرية الصغيرة آسر وأخاذ إلى درجة كبيرة، بحيث أن أي إنسان يتقن الروسية قادر على فهمها، وبالمقابل، فإن غالبيتها العظمى، بل وأفضلها، تبدو عادية بالنسبة للقارئ العادي من عامة الشعب، في حين أن فهمها فهماً كاملاً يتطلب من القارئ أن يتمتع بحس مرهف للغاية، وبذوق أسمى وأعلى مما تتطلبه قصائده الكبيرة الحماسية النارية، من أجل هذا يجب أن يكون القارئ، من بعض النواحي، متنعماً، مزاجياً، متخماً منذ أمد بالمأكولات الثقيلة، ولا يأكل إلا الطير النادر الصغير الذي لا يزيد حجمه على كشتبان الخياطة، ويتلذذ بهذه الوجبة التي يبدو طعمها غريباً، غامضاً، دون أية لذة، بالنسبة لمن تعود على تناول طعام طباخ الأقنان، إن مجموعة بوشكين الشعرية القصيرة تضم أروع الصور الأدبية وأكثرها سحراً وجمالاً. إنها ذلك العالم الواضح، المفعم بالملامح والخصال التي لا يعرفها إلا القدماء، والتي تتجلى فيها الطبيعة بنبضها وحيويتها، كما لو كانت في مسيل نهر فضي يلمع فيه بسرعة وسطوع كتف امرأة فاتن أخاذ، أو يداها، أو رقبتها الرخامية الشفافة، التي نثر الليل فوقها شعره الأجعد القاتم، أو عناقيد عنب براقة، أو نبات الآس وظل شجرة، أو غيرها مما هو جميل في الحياة هنا، نجد كل شيء: اللذة والبساطة، وسمو الفكرة الآسر المفاجئ التي يستوحي القارئ الإلهام من حكمتها المقدسة. هنا، لا نجد أثراً لشلال البلاغة التي لا تهتم إلا بالاسترسال في الكلام والمفردات، حيث لا تظهر قوة الجملة إلا بارتباطها بالجمل الأخرى، مخفية بذلك انحطاط السباق العام، وإذا ما فصلناها عن هذا السياق تغدو ضعيفة تافهة، لا حول لها ولا قوة، هنا، لا أثر للبلاغة اللفظية، بل شعر صاف، دون أي بريق خارجي، كل ما فيه بسيط، رائق، لائق، مفعم بنور داخلي

حقيقي، لا يظهر على الفور. إنه الشعر البليغ الموجز الصافي الحقيقي. كلمات قليلة، لكنها دقيقة، محكمة، معبرة، لدرجة أنها تعني كل شيء. وفي كل كلمة منها عمق بلا قرار، واتساع بلا حدود، ولا يمكن الإحاطة بها، مثلها مثل الشاعر نفسه. ولهذا، تقرأ هذه القصائد الشعرية الصغيرة عدة مرات، إلى أن تتمكن من الغوص إلى أعماق الفكرة الرئيسة في كل منها. تلك هي ميزة قصائد بوشكين الشعرية القصيرة.

أشعر دوماً بالاستغراب والعجب، عندما أسمع أحكاماً عن هذه الأعمال الشعرية القصيرة، من كثير من الذين ذاع صيتهم كونهم عارفين خبيرين وأدباء، والذين كنت أثق بهم أكثر قبل أن أسمع آراءهم حول هذه الأعمال الشعرية البوشكينية القصيرة.

إن هذه القصائد القصيرة يمكن تسميتها بالمحك، الذي يمكن من خلاله اختيار ذوق الناقد وجماليته، من خلال نظرته إلى هذه القصائد، إنها مسألة يصعب إدراكها. كان يبدو أن هذه القصائد القصيرة مفهومة للجميع، إنها سامية ببساطة، ساطعة حماسية نارية، نقية كالطفولة، فكيف تستعصي على الفهم! ولكن، وأسفاه، وهذه حقيقة دامغة، فكلما أصبح الشاعر أكثر شاعرية ونبوغاً وعبقرية، وكلما صور أكثر المشاعر التي لا يعرفها إلا الشعراء، كلما ضاقت من حوله حلقة القراء المحبين المحيطة به أكثر، وتضيق أكثر فأكثر إلى أن تقتصر على أشخاص يمكنهم عدهم بالأصابع من المحبين والمقدرين للشاعر حق التقدير.

رسالة غوغول إلى بوشكين 21 آب 1831

الآن، بالكاد تمكنت من تسيير أموري، وحصلت على إقامة واستراحة قصيرة في بطرسبورغ ولكن لا زلت حتى الآن، أقضي نصف وقتي، لا بل ثلاثة أرباعه في بافلوفسك وفي تسارسكوي سيلو(1). في بطرسبورغ ملل قاتل لا يطاق وداء الكوليرا شتت الجميع وفرقهم في مختلف الاتجاهات. ويحتاج الأصحاب والمعارف إلى فترة شهر كامل للقاء بعضهم بعضاً. زرت "بليتنيف"(2) وسلمته طردك البريدي ورسالتك سالمين. وأطرف ما حدث، كان لقائي في المطبعة. فما إن دخلت من باب المطبعة، ورآني عمال التنضيد حتى أداروا وجوههم إلى الحائط وانفجروا من الضحك. وقد أدهشني تصرفهم هذا، فتوجهت إلى المدير الفني الذي صارحني أخيراً، بعد تملص واعتذار، بأن "القطع الأدبية التي أرسلتها إلينا من بافلوفسك للطباعة مسلية وممتعة للغاية، وقد حصل عمال التنضيد على متعة كبيرة للغاية لدى قراءتها". وقد استخلصت من ذلك أنني كاتب يناسب ذوق عامة الناس. بالمناسبة، بخصوص عامة الناس، هل تعرف أن صديقنا المشترك الكسندر أرلوف هو خير من يجد لغة مشتركة مع عامة الناس. ففي مقدمته لروايته الجديدة "مراسم دفن إيفان فيجغين، ابن فانكا كايين "يقول مخاطباً القراء: "ثمة العديد من صيصان الروايات في رأسي. غير أنها لا تزال جالسة هناك،

وهي صيصان نشطة، تقفز في رأسي من مكان لآخر. ولكن لن أطلق سراحها الآن، إنما بعد فترة، عندها سأخرج نصف دزينة منها، اسمحوا لي، يا أحباء قلبي، أيها الشعب الأرثوذكسي!" إن النداء الأخير نداء مؤثر جداً وعزيز جداً على قلب الشعب الروسي. إنه نداء يوافق روحه تماماً. وهنا بالذات، يتجلى التفوق الكبير لألكسندر أرلوف على فاديي بنديكتيفيتش. وصديقنا الآخر بيستوجيف ريومين(3) بصحة جيدة، وقد كتب يقول منذ فترة قصيرة في صحيفته: "لا بد من الاعتراف بأن صحيفة "سيفرني ميركوري" (عطارد الشمال) أكثر جرأة من مجلة "الإضافات الأدبية" الأخرى "إن فويكوف(4) يجب أن يفقد عقله الآن، وأعتقد أنه كان يتصور أنه لا شيء في العالم أكثر جرأة ونشاطاً من مجلة "الإضافات الأدبية" من جديد، سأتحدث عن عامة الناس. أتعرف كم من المناسب كتابة دراسة جمالية لروايتين، ولنفرض مثلاً لروايتي "بطرس ايفانوفيتش فيجغين" و"لو كان الصقر صقراً لأكلته الدجاجة". نبدأ الدراسة على النحو التالي، كما يكتبون عندنا في المجلات: "وأخيراً، يبدو أنه قد حان الوقت الذي تنتصر فيه الرومانسية نصراً نهائياً على الكلاسيكية، وذهب الأنصار العجائز المؤيدون للنصوص الكلاسيكية الفرنسية على أرجلهم الاصطناعية (مثل ناديجدين)(5) إلى الشيطان. في انكلترا بايرون، وفي فرنسا فيكتور هيغو العظيم وديو كانج وغيرهما. وقد صوروا في أحد مظاهر الحياة الموضوعية عالماً جديداً من ظواهر الحياة الفردية –المترابطة. وروسيا، التي حزر نظام إرادتها الحكيم على إعجاب الشعوب المثقفة في أوروبا وغيرها، لم يكن بإمكانها البقاء على وضعها القديم وحده.

وسرعان ما ظهر في روسيا ممثلان لعظمتها المتجددة. وقد حزر القراء بأنني أقصد بولغارين وأرلوف(6). فعلى أحدهما، أي على بولغارين، يتجلى اتجاه "بايروني" صرف (إنها فكرة ذكية: مقارنة بولغارين ببايرون) فعزة النفس ذاتها، وعاصفة المشاعر الجياشة المتمردة، التي تميز الطابع الناري والقاتم في آن واحد، للشاعر البريطاني، نلحظها لدى شاعرنا الروسي بولغارين، والاثنان معاً يتميزان بنكران الذات، واحتقار كل ما هو دنيء حقير، حتى أن حياة بولغارين ذاتها تكاد تكون تكراراً لحياة بايرون. وثمة تشابه غير عادي حتى في صورتي الشاعرين. وبخصوص ألكسندر أرلوف يمكن تفنيد رأي فيوفيلاكت كوسيشكين(7)، حيث يقول أن أرلوف هو فيلسوف أكثر منه شاعر، في حين أن بولغارين هو شاعر أولاً وآخراً. هنا، من المفيد تناول أبطال رواية بولغارين: نابليون وبيوتر إيفانوفيتش وننظر إليهما كشخصيتين أدبيتين من اختراع الشاعر نفسه. وهذا يستدعي أن نتسلح بعدستي ناقد صارم دقيق، وأن نذكر بعض النقاط غير المذكورة في الرواية بالطبع. ومن المفيد أن نضيف قائلين: "لماذا، يا سيد بولغارين، أرغمت بطلك بيوتر على الاعتراف بحبه مبكرا للسيدة الفلانية، أو لماذا لم يستمر حديث بيوتر إيفانوفيتش مع نابليون، أو لماذا في خاتمة الرواية، وفي نقطة حلها أدخلت إليها هذه الشخصية البولونية (ويمكن إيجاد اسم وكنية له)"". وهذا كله، كي يرى القراء موضوعية الناقد المطلقة. لكن الأهم، هو أنه لا بد من موافقة صحفيينا على شكاواهم، حول أن أدبنا تمزقه على نحو مروع الروح الحزبية الضيقة، ولهذا لا يمكننا أن نسمع رأياً عادلاً صادقاً. إن جميع الآراء منقسمة إلى اتجاهين: اتجاه يؤيد بولغارين وآخر يؤيد أرلوف، وإنهما، قبل أنصارهما، يهاجم أحدهما الآخر بضراوة بالغة، رغم عدم وجود أي عداء بينهما، وفي أعماقهما يحترم أحدهما الآخر، مثل الكتاب والعباقرة العظماء الآخرين.

تتساقط الأمطار عندنا أحياناً، والرياح شديدة وقوية جداً على نحو غير عادي، حتى أنه حدث فيضان ليلة البارحة. وقد امتلأت بالمياه ساحات المنازل في شارع ميشانسكي، وقناة يكاترين وأماكن أخرى، وكثير من المخازن والمحلات العامة. أما أنا فأقيم في الطابق الثالث ولا أخشى الفيضان. بالمناسبة، تقع شقتي في القسم الثاني من منطقة آدمير التيسكايا، على شارع أفيتسير سكايا، المطل على شارع فوزنيسينسكي، في منزل برونست.

وداعاً. وليحفظك الله أنت والسيدة ناديجدا نيقولايفنا(8) من كل شر، وليمنحكما الصحة الدائمة. وليباركك الله، وليبارك الشاعر جوكوفسكي.

صديقك المخلص

غوغول

❑ هوامش:

1-بافلوفسك: بلدة ومحطة سكة حديدية في ضاحية بطرسبورغ، كانت مقر الاستجمام للقياصرة.

تسارسكوي سيلو: وتعني حرفياً قرية القياصرة. بلدة في ضاحية بطرسبورغ، وتعرف منذ عام 1918 باسم مدينة بوشكين، نشأ فيها بوشكين وترعرع وتلقى تعليمه الثانوي.

2--بليتنيف: (1792-1865) ب.آ كاتب وشاعر وناقد، أستاذ اللغة الروسية ورئيس جامعة بطرسبورغ (1832-1849) صديق بوشكين المقرب طيلة عشرين عاماً.

3-بيستوجيف -ريومين: (1800-1832) صحفي وكاتب ومحرر في عدد من الصحف الأدبية الثانوية، انتقده بوشكين بسبب نشره قصائد بوشكين دون إذن أو موافقة.

4-فويكوف: شاعر ومترجم، وصحفي وناقد، شارك في تحرير كثير من المجلات، وقف موقفاً معادياً من بوشكين.

5-ناديجدين: ن، ي (1804-1856) ناقد وجمالي روسي، أصدر مجلة "تلسكوب" وملحقها "مولفا تعاون مع الناقد بيلينسكي، وقدر عاليا بعض مؤلفات بوشكين وغوغول. وهو أحد واضعي المبادئ الجمالية للواقعية.

6-بولغارين: فاديي بينديكتوفيتش (1789-1859) كاتب روسي من الدرجة الثانية، وصحفي أصدر عدة مجلات (منها "نحلة الشمال" (سيفرنايا بتشيلا) و"ابن الوطن" (صين أوتيشيستفو)، ألف عدة روايات.

أرلوف: ألكسندر انفيموفيتش (1791-1840) مؤلف وكاتب وشاعر، نشر العديد من

الروايات والقصائد الشعرية الشعبية.

7-فيوفيلاكت كوسيتشكين: اسم مستعار، استخدمه بوشكين ووقع به عدة مقالات حول مؤلفات بولغارين وأرلوف. ويبدو من خلال سياق الرسالة أن نيقولاي غوغول لم يعرف أن هذا الاسم يعود إلى الشاعر بوشكين نفسه.

8-ناديجدا نيقولايفنا: زوجة الشاعر بوشكين.

❑

رسالة غوغول إلى بوشكين

بطرسبورغ

23/ كانون أول / 1833

آه لو عرفت كم شعرت بالأسى، عندما وجدت رسالتك المكتوبة بخط يدك على مكتبي، بدلاً من أن أجدك، ولو عدت إلى مكتبي قبل دقيقة واحدة لوجدتك في بيتي. في اليوم التالي عزمت على زيارتك في بيتك. ولكن سارت الأمور بصورة معاكسة تماماً، وكأنها بصورة مقصودة: فبالإضافة إلى البواسير التي لم تفارقني انضم إليها الرشح والنزلة الصدرية، وقد لففت الآن حول رقبتي عدداً من الشالات الصوفية. ويبدو أن هذا المرض سيقعدني ويفرض علي حظر لمدة إسبوع. ومع ذلك، فقد قررت عدم التثاؤب، وبدلاً من الأحاديث والأقوال، قررت أن أسجل أفكاري وخطتي التدريسية على الورق. لو كان أوفاروف(1) من أولئك العديدين الموجودين لدينا في المراكز الأولى، لما تجرأت على الطلب ولما قدمت له أفكاري. تماماً كما فعلت قبل ثلاثة أعوام، عندما عرض علي منصب أستاذ في جامعة موسكو، ولكن كان هناك في تلك الأثناء ليفين(2) وهو رجل قصير النظر. إن المرء يشعر بالأسى والحزن عندما لا يجد هناك من يقيم أعماله. لكن أوفاروف يتمتع بخبرة ومعرفة كبيرة. وقد عرفته وفهمته أكثر عندما قرأت ملاحظاته السريعة الصائبة وأفكاره العميقة حول سيرة حياة غوته. هذا دون الحديث عن أفكاره بخصوص الامتحانات، حيث تلوح معرفته العميقة للفلسفة واللغة والعقل المتفتح. وإنني على ثقة بأنه سينجز عندنا أكثر مما أنجزه غيزو(3) في فرنسا، كما إنني واثق من أنني إذا ما انتظرت إلى حين قراءة اوفاروف لخطتي التدريسية، فإنه سيميزني عن حشد الأساتذة الذابلين الذين تغص بهم الجامعة.

إنني أشعر بالإعجاب مسبقاً، عندما أتصور كيف "ستغلي" مؤلفاتي الضجة في كييف. وعندها سأخرج من المخبأ مؤلفات كثيرة لم أقرأ لك منها إلا القليل. وفيها سأنجز قصة أوكرانيا وجنوب روسيا، وسأكتب رواية مستوحاة من تاريخ العالم، لم يسبق لها وجود حتى الآن، بشكل كامل، لا في روسيا ولا في أوروبا. وكم سأضمنها من الحكايات والأساطير والأغاني وغيرها. بالمناسبة، كتب لي مكسيموفيتش(4) أنه ينوي ترك جامعة موسكو والانتقال إلى جامعة كييف. فمناخ موسكو لا يناسبه. وهذا أمر جيد، إنني أحبه. في كتابه "التاريخ الطبيعي" ثمة أشياء كثيرة جيدة، وعلى أية حال فهو أبعد ما يكون عن هراء ناديجدين. ولو لم يشتر بوغودين(5) مسكناً في موسكو لأقنعته بالانتقال إلى كييف. يمكن جعل مذكراتي الجامعية ممتعة للغاية، ويمكنها أن تضم كثيراً من التفاصيل الجديدة كلياً في المنطقة ذاتها! يحق لك أن تشعر بالفرح والسرور من ألقية: فقد عثرت على سفر تاريخي بلا نهاية ولا بداية، عن أوكرانيا، كتب على الأغلب في أواخر القرن السابع عشر. أما الآن، فإلى اللقاء،

وما إن تتحسن صحتي قليلاً حتى أحضر لعندك.

المخلص لك إلى الأبد
غوغول

□□

□ هوامش:

1-أوفاروف: س.س (1786-1855) صديق الشاعر جوكوفسكي، ومنذ عام 1818 رئيس أكاديمية العلوم ثم أصبح وزيراً للتربية، كان معادياً لبوشكين وغوغول.

2-ليفين: (1774-1838) أمير روسي، مقرب من النظام القيصري، وسفير روسيا في لندن من عام 1812 إلى عام 1834

3-غيزو (1787-1874) فرانسوا غيزو، مؤرخ فرنسي بارز، شغل منصب رئيس وزراء فرنسا عام 1847، وأحد مؤسسي نظرية الصراع الطبقي في فرنسا

4-مكسيموفيتش: م. آ (1804-1873) أديب وكاتب أوكراني، جامع الفلكلور الأوكراني، وله دراسات ومقالات عن بوشكين والأدب الروسي

5 بوغودين م.ب (1800-1875) مؤرخ شهير، وأستاذ في جامعة موسكو.

□□□

إنّي لنفسي رافِعٌ تمثالا

الكسندر بوشكين في مئويته الثانية

■ د. رضوان القضماني ■

لماذا نُحْيي، نحن العرب، الذكرى المئتين لميلاد بوشكين؟ نُحْييها ونحتفل بها احتفالنا بأبي فراس الحمداني وديك الجن الحمصي، وبوشكين شاعر أعجمي ليس بعربي (على الرغم من أن بعضهم جعل له اسماً عربياً، فترجمه [بوشكا] إلى [مدفع] و[ين] إلى ياء النسبة فصار اسمه [اسكندر المدفعي]). ألأن بوشكين أحيا لغة روسية وجعل منها لغة للحياة والأدب والعلم، لغة للعصر، فصارت لغةً "خفيفة مثل باقة ورد" بعد أن حررها من ثِقَل العبارات السلافية الأرثوذكسية القديمة معتمداً توازناً بين الثقافة الروسية والثقافات الغربية والشرقية..؟

أم لأننا أمام مثالٍ ساطع لشاعر الشعب، أي لشاعر تقرأ شعره وتحفظه وتستشهد به كل شرائح الشعب، شاعر كان موضع إجلال، وظلّ موضع إجلال في جميع الحقب التي مرت بها روسيا، من قيصرية وشيوعية، لينينية وستالينية، خروشوفية وبريجنيفية ويلتسنية؟ أم لأنه شاعر شعب مولع بالشعر، ونحن العرب أيضاً مولعون بالشعر..؟ بوشكين شاعر يقرؤه الجميع.. من شتى الأجناس والأقوام، في مختلف الأصقاع والأرجاء، يُقرأ مدى الحياة وعبر كل الأجيال.. يحفظ الصغار أساطيره منذ الطفولة، بمن في ذلك أطفالنا، فقد قرؤوا –والفضل في ذلك للمرحومة دار التقدم– "الديك الذهبي" و"القيصر سَلْطان".. وقرؤوا رواياته: "ابنة الآمر"، و"بنت البستوني" و"تغنوا بكثير من شعره، وعرفوا رواياته التاريخية ومسرحياته.. وسمعوا أشعاره مغناةً في أوبرات وضع موسيقاها كبار موسيقي العالم وأشهرهم، فهذا تشايكوفسكي يضع موسيقا لرواية بوشكين الشعرية الشهيرة: "يفغيني أونيغين" ولروايته النثرية: "بنت البستوني"، وهذا غلينكا يضع موسيقا لملحمة بوشكين "روسلان ولورميلا"، وموسورسكي يضع موسيقا "بوريس غودونوف.. كل هذا ليس بجديد، إذ إنه ليس الأهم، فالأهم أن بوشكين سعى إلى بعث وطن ليكون وطناً عصرياً، عصرياً بتراثه وعصرياً بمواكبته للحياة. عصرياً بمناهضته الاستبداد ومناداته بالحرية، عصرياً بثوريته ونضاله من أجل مستقبل أفضل، عصرياً بلغته وعصرياً بشعره.. فاصطبغ ذاك الشعر "بموسيقيّة" بوشكينية هي موسيقا الوطن والطبيعة والحب والحرية والثورة.. موسيقا الجمال التي شغف بها الناس، فصار بوشكين رمزاً لا تكف الجماهير عن وضع طاقات الزهور أمام تمثاله الواقع في وسط موسكو، التمثال الذي بناه لنفسه:

إنّي لنفسي رافعٌ تمثالا   ***لم تصنع الأيدي له أمثالا***

لم تنقطع عنه الطريق لأنه *قد فاق نصب نابليون مجالا*

أنا لا أموت بكاملي لكنما *نفسي بقيثاري تظلّ حيالا*

ويعيش من بعدي رفاتي ماثلاً *يتجنب الأحداثَ والأهولا*

وأظلُّ ما بين الأنام مُمَجداً *ما دمتُ بينَ النيّراتِ هلالا..*

ستجوز روسيا العظيمة شهرتّي *فلغاتها بي تَوهت إجلالا*[5]

ولد بوشكين في نهاية قرن ترك خلفه ثروة ثقافية رافقت مرحلة اكتشافاتٍ علمية هائلة وأحدثت تحولاتٍ عالميةً تاريخية علمياً واجتماعياً وسياسياً. ولد بوشكين في موسكو، في أسرة من النبلاء الروس غير الأقرباء. ينحدر أبوه من سلالة عريقة من الملاكين الروس الأغنياء، وأمُّه حفيدة جنرال من أصل حبشي كان من الشخصيات العسكرية الكبيرة أيام بطرس الأول، بطرس الأكبر، لذا جمع بوشكين في ملامحه بين السمات الروسية والإفريقية، فكان شعره أسود أجعد، وشفتاه غليظتين، وعيناه زرقاوين، وأنفه مستقيماً.

بدأ بوشكين تجاربه الشعرية الأولى في طفولة مبكرةٍ (وقد ضاعت قصائد تلك المرحلة كلها) والتحق عام 1811 بمدرسةٍ قيصرية ريفية (ليّسيه Lyceé) كانت تسود التربية والتعليم فيها ملامحُ تنويرية تدعو إلى فكر تحرري متأثر بالأفكار الوطنية الثورية التي انتشرت إبان الحرب ضد نابليون في روسيا عام 1812، وبالنزعة الليبرالية التي سَادت في السنوات الأولى من حكم القيصر اسكندر الأول. شكلت دراسة بوشكين في الـ (ليسيه) مرحلة تطورٍ حثيثٍ في إبداعه، فكتب قصائد ذات مستوى عالٍ، تبتعد عن التكلف والتقليد، وتتسم بتفردٍ واضح، وهي مرحلة التزم فيها بوشكين بقواعد الشعرية العقلانية التي كانت سائدة في روسيا في القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وهي قواعد تنص على الالتزام الصارم بالتوافق بين الموضوع والأسلوب والجنس الأدبي (قصيدة المدح Ode، الرثاء elegie، الرسائل..) ومن قصائد تلك المرحلة "ذكريات في القرية القيصرية"(1814) و"إباء" و"تلامذة الليسيه" و"زهرة" (1815).

لم ينهج بوشكين في إبداع تلك المرحلة الدراسية نهج الشعر التقليدي والنموذجي الذي كانوا يدرسونه في الليسّية (شعر كارامزين وبايّوشكوف وجوكوفسكي[6]، وشعر فولتير، ومدرسة "الشعر

---

[5] *ترجمة قصيدة التمثال للمطران أبيفانيوس زائد. مختارات من الشعر الروسي طبعة خاصة للمترجم صدرت عام 1970 وقد فضلنا هذه الترجمة الدقيقة المنظومة شعراً على سواها من الترجمات المعروفة.*

[6] *كارامزين (1766–1826) كاتب ومفكر روسي، كان عضواً في أكاديمية بطرسبورغ، واحد من النبلاء الذين كانوا ينادون بالنهضة والتنوير في ظل الحكم القيصري.*

باتيوشكوف (1787–1855) شاعر روسي كان من أصحاب نزعة غنائية هازلة لامبالية

جوكوفسكي: (1783–1853) شاعر رومانسي أشعاره حالمة بعيدة عن الحياة

الخفيف" الفرنسية) بقدر ما كان يجرب عفوياً، ساعياً إلى الحدّ الأقصى من الإمكانيات الإبداعية التي يمكن أن يُتيحه له ذاك الشعر، ليُشكل عبر ذلك التجريب العفوي أسلوبه الخاص، الذي بدأت ملامحه تتضح في قصائد مثل "منام" و"أمنية" و"إلى الأصدقاء" (1816) وقصائد أخرى.

لفت بوشكين انتباه كبار شعراء روسيا في تلك الآونة، مثل: درجافين[7] وكارامزين وبايتوشكوف وجوكوفسكي، وصار تلميذ الليسّيه يشارك في جمعية كارامزين الأدبية (أرزاماس Arzamas) التي اشهرت حرباً شعواء على (ندوة محبي الكلمة الروسية) التي جمعت ذوي التوجهات الفكرية والجمالية المحافظة، ليقترب بوشكين من ممثلي الفكر التحرري من النبلاء، خصوصاً من تشادايف، الذي أهداه قصيدته المشهورة "إلى تشادايف" عام 1918 التي يقول فيها:

أيها الصديق المخلص:
السماء الساهرة تبشر بفجر المعجزة
سوف تنهض روسيا من نومها الطويل
وبينما تحطم الطغيان بنفاذ صبر
تحفر أسماءنا على أنقاضه.

تَخَرّج بوشكين في الليسيه (وهي مدرسة قيصرية تعد الموظفين لخدمة النظام) عام 1817، وحضر حفل تخريج الفوج الأول فيها الشاعر درجافين فاهتز وطرب حينما سمع بوشكين يتلو قصيدته "ذكريات في القرية القيصرية" فمنح درجة أمين هيئة (CALLEGE) وعين في وزارة الشؤون الخارجية. وكانت مدينة بطرسبورغ حينها تحيا حالة غليان سياسي ثوري عاشها الشاعر الشاب منخرطاً في هذا الجو، فشارك في حلقة (المصباح الأخضر) الأدبية، التي كانت ترتبط بالتنظيم الثوري (اتحاد الهناء) فاكتسب هناك صلابة وحزماً تمثلا في حماسة وطنية ودعوة إلى الحرية وفضح للاستبداد، وانصهر هذا كله في احتفالية بالحياة وغنائية عارمة ونفحاتٍ رومانسية جديدة، ولم يتخل بوشكين في أثناء ذلك كله عن منجزات الشعر الروسي في القرن الثامن عشر ومطلع التاسع عشر، لكنه سعى في الآن ذاته إلى التغلب على ما يمليه عليه هذا الشعر من معايير جامدة، وأن يبتعد عن نظامه الأسلوبي الشائع ليحقق لنفسه حرية التعبير الشعري، وقد برز ذلك في قصائده: "إلى كريفتسوف" و"إلى تشادايف" و"البعث" و"أنا أعرف المعرفة.." وغير ذلك مما كتبه عام 1820. وعندما كتب ملحمته: "رسلان ولودميلا" التي نشرت عام 1820 لم يخرج عن هذه التوجهات، فتلونت عنده الأسطورة بتأملاته العميقة وغنائيته الشفافة، وامتزجت البطولة بالهزل حيناً وبالحماسة الرومانسية حيناً آخر، وترافقت شَرْطيّةُ الجنس الأدبي "الملحمة الأسطورة" مع حيوية في النماذج وغنىً في الأسلوب وتجديد في اللغة.

تطعمت غنائية بوشكين بأنغام سياسية ثورية واضحة (كما في "إلى تشادايف") وخاصة قصائده التي كتبت بين عامي 1817–1820 التي تشكل المرحلة الأولى من مراحل تطور إبداع بوشكين، مرحلة الغنائية المبكرة، وقد تجلى هذا في قصيدته "الحرية" خصوصاً، حيث يقول:

---

[7] درجافين: *(1743–1816)* *من شعراء القرن الثامن عشر في روسيا. طور اللغة الروسية ومهد لظهور بوشكين.*

اركضي.. اختبئي عن الأعين،
أيتها القيصرة الضعيفة "تستيري"
أين أنتِ، أين أنتِ، يا عاصفة القياصرة،
يا منشدة الحرية الأبية؟
أَقْبلي، انزعي الإكليل عني،
حَطمي القيثارة المترفة
أو أن أشدو بالحرية للدنيا
وأن أُفْضح الشر المتربع على عروشها (8) .( )

وفي هذه القصيدة يبين بوشكين عيوب النظام القيصري ورذائله ويصفه جهارة وصراحة بالفاسد ويدعو للانتفاضة كي يتمكن المضطهدون من الحصول على حريتهم المنشودة. جعلت هذه القصيدة بوشكين أهم شعراء الديسمبريين[9] على الرغم من أنه لم يكن يوماً عضواً في تنظيماتهم.

أما قصيدته (القرية فقد منعت السلطات القيصرية نشرها فاسْتُنْسِخَتْ وانتشرت في أوساط المثقفين والثوريين بسرعة فائقة إذ يتغنى بوشكين فيها بالطبيعة الروسية الخلاّبة وبالإنسان الذي أبدعها على الرغم مما يعانيه من اضطهاد الملاك والإقطاعي والنظام..

أحَييكِ أيتها الزاوية المقفرة
يا ملجأ الطمأنينة والعمل والإلهام
فيك تنساب أيامي انسياباً لا تراه عين
في أحضان السعادة والسلوان

صار بوشكين لسان حال جيل كاملٍ من النبلاء الثوريين، على الرغم من أن الديسمبريين كانوا يخفون عليه أمر تنظيماتهم خوفاً عليه وحرصاً على إبداعه لا خوفاً منه، لذا لم يكن بوشكين يوماً

---

[8] *الترجمة لمكارم الغمري. قمنا بنقلها مع بعض التعديل. انظر: أخبار الأدب، 16 مايو 1999- ص17*

[9] *حركة الديسمبرين: حركة أسسها ضباط من النبلاء الروس، يتألف برنامجها من إلغاء القنانة وإعلان جمهورية موحدة، أو حكمٍ ملكي دستوري فيدرالي، قام فكرها على نظرية اجتماعية سياسية أفرزت أدباً ونقداً اتسم بحماسةِ الكلاسية الأوربية وبفكر متأثر بالرومانسية في انكلترا وألمانيا وفرنسا. أنشأ الديسمبريون تنظيمات سرية (أنشؤوا مجتمعي جنوبي وشمالي، واحد مع الجمهورية وواحد مع الحكم الملكي الدستوري)، ونظموا انتفاضة ثورية سافرة ضد القيصرية والحكم المطلق نفذّوها في 14 ديسمبر من عام 1825 فكانت نواةً لأول ثورة برجوازية في روسيا وقد فشلت الانتفاضة فشلاً ذريعاً وسحقت بضراوة لأن الديسمبريين كانوا عاجزين عن تحقيق ارتباط حقيقي بمن انتفضوا من أجلهم، على الرغم من أن برنامجهم كان يحلل طموحات الشعب وأحلامه. أعدم القيصر ستة من زعماء الديسمبريين ونفى حوالي مائة وعشرين منهم إلى سيبيريا، فخلت الساحة الثقافية من ألمع أعلامها.*

عضواً في تنظيم لهم على الرغم من أنه بقي قيثارتهم الصادحة.

وقد خلق هذا النضوج في غنائية بوشكين حساسية شعرية جديدة دخلت في صراع مع الكلاسية التي كانت تعاني من ذبول شديد، فدخل الشعر الروسي، وعلى رأسه بوشكين في مرحلة جديدة، مرحلة الرومانسية، وانتهت بها المرحلة الأولى من مراحل إبداع بوشكين، مرحلة الغنائية المبكرة، لتبدأ مرحلة الرومانسية.

تبدأ هذه المرحلة الثانية مع نفي بوشكين إلى الجنوب بحجة نقله وظيفياً، ليعيش في القوقاز وجبال القرم، في كيشنيوف (عاصمة مولدافيا) وأدويسا.. وهناك التقى بعدد من الديسمبريين منهم رايفسكي وبيستل وأرلوف وغيرهم من ممثلي حركة التحرر الوطني في أوربا أيضاً، والتقى بكثير من المشاركين في انتفاضات فلاحية أو هروب جماعي لجنود في الجيش، فأجج هؤلاء عطش بوشكين إلى نشاط ثوري عَبّر عنه في قصيدته "الخنجر" وغيرها من قصائد عام 1821.

كانت فترة المنفى الجنوبي مرحلة ازدهار الرومانسية في شعر بوشكين، وقد تجلى ذلك بقوة في الملاحم التي كتبها هناك، تلك التي أسست لمجد شاعر روسيا الأول بفضل ما فيها من جدّةٍ ووضوحٍ وتلونٍ في طبيعة شخصياتها ومهارةٍ شعرية وتناغم في فكرها مع فكر رجال الثقافة الطليعيين وكان لمجموعته "قصائد جنوبية" التي حوت قصيدة طويلة مثل "الأسير القوقازي" دور هام في الإعداد لروايته الشعرية "يفغيني أونيغين" وسيحتل موضوع الانتفاضات مكانة بارزة في قصيدته "إرادة" وستظهر أيضاً مسائل حياتية مع مثل موضوع الأخلاق خاصة في قصيدته "الأخوة الأوغاد" حيث سنلمس تقابلات ثنائية تنافرية أو تكاملية مثل: الانسجام/ الفوضى، الوداعة/ لهيب المشاعر، النزوع الملائكي/ النزوع الشيطاني، وخاصة في ملحمته "نافورة باختشي سراي" حيث يظهر التضاد بين (ماريا) و(زاريما)، إلى جانب ذلك تناول بوشكين في هذه القصائد موضوعات الحرية والموت والفردية تناولاً فلسفياً للمرة الأولى.

مدومةً سحب العاصفة، مندفعةً سحب العاصفة
السماوات غائمة، والمساء غائم
وقمر ماكر
من يشعل الضياء سراً في النجوم المحلقة
في سيرنا.. الامتداء لا نهائي
تنزلق السهول المجهولة والتلال بسرعة إلى الوراء
مشحوناً بالخوف أجلس دون حركة
ترنُّ.. تَرنُّ.. ترنُّ الأجراس..
-"أيها الحوزي هيا استيقظ"
-"الخيولُ.. مرهقة يا سيدي.. بطيئة
وأنا نصف أعمى.. فساعدني
ليس من طريق أمامي.. فما العمل؟"
لقد ضللنا طريقنا

وأمسك الشيطان بنا

ليقودنا إلى ضلال *(10)*).

نضجت في هذه السنوات سنوات المنفى الجنوبي– حياة بوشكين الروحية ليعيش في أزمة تأخذ حدتها بالتصاعد مع تدعيم الرجعية مواقعها في أوربا وروسيا ومع تفاقم الظروف المذلة التي يحياها بوشكين في منفاه، وقد انعكس هذا في قصائد مشبعة بالشكِ والكآبة (قصيدة: "الشيطان" و"زَرّاع الحرية الصحراوي" (1823)، وكذلك في قصائد يسودها التأمل في أسرار المصير الإنساني ومسالك التاريخ ("أغنية عن أوليغ المتنبئ– 1822).

قرأ بوشكين في منفاه الجنوبي، الذي استمر ثلاث سنوات، عدداً ضخماً من المؤلفات الفلسفية والسياسية والتاريخية، ودرس بعمق حياة الناس الواقعية فانعكس ذلك في مؤلفاته الأدبية، التي رافقت تطوره الفكري ونضوجه الأدبي. وما إن عاد بوشكين من منفاه الجنوبي حتى نفاه القيصر مجدداً إلى (ميخايلوفسكايه) وهي ضيعة من أملاك أمه في شمال روسيا، فأتيحت له هناك فرصة جديدة للتعرف على حياة الشعب في الريف الروسي، والهيام مجدداً بالطبيعة الروسية، والتحضير لتراجيديته الشعرية: "يوريس غودونوف".

وبعد أن تكونت نظرة بوشكين التاريخية إلى الكون بما فيه من قوانين موضوعية راح يدرك محدودية النزعة العقلانية بما فيها من فهم تقليدي للعالم يرى فيه مادة مطواعة للنشاط الإنساني، وأدرك أيضاً أحادية النظرة الرومانسية التي تجعل الإرادة الفردية مساوية للعالم وقوانينه. وتَتَضّح أمام بوشكين نقاط الاتفاق والتباين في وجهات النظر الأدبية والفلسفية مع الديسمبرين من خلال نظرته إلى وحدة المثُل العليا للحرية السياسية والعدالة الاجتماعية. وتبدأ في هذه السنوات، بدءاً من عام 1823 مرحلة التحولات نحو الواقعية الانتقادية مع بدء العمل على الرواية الشعرية: "يفغيني أونيغين، التي تجسد عيانياً، تاريخياً واجتماعياً، نماذج من الوعي متقابلة: أونيغين المرتاب/ لينسكي الحالم الرومانسي، أما المثل الأعلى لهرمونية الإحساس بالعالم فتتمثل بـ (تاتيانا). بينما تتجسد في ملحمة (الفجر– 1824) تقابلات أخرى: الفرد/ المجتمع، والحدود بين الحرية الفردية/ القدّر، والنهاية المسدودة لآفاق الحياة الفردية البحتة وجوهرها الاستبدادي. إن هذا العمل الذي توّج أعمال المرحلة الرومانسية في إبداع بوشكين يطرح بحدة مسألة السعادة على أنها تراجيديا فلسفية، ويفتح الطريق أمام البحث في الثيمة الرئيسة عند بوشكين، وهي ثيمة الإنسان والعالم.

يميل كثير من الدارسين إلى أن يَعُدّوا بدء المنفى الشمالي (مخيائيلوفسكيه) بدءاً لمرحلة الواقعية الانتقادية في أدب بوشكين، وهي مرحلة استمرت بين عامي 1825 و1835 عام وفاته.

يبدأ بوشكين في هذه المرحلة الثالثة بالتفكير في مسائل فلسفية تتناول الإنسان والعالم وتتبلور فيها الثيمات التي تشغل إبداعاته في هذه المرحلة، تلك التي يمكننا مقاربة تحديدها على النحو التالي:

1–الشعب هو القوة المحركة في التاريخ (تراجيديا: بوريس غودونوف– 1825)

---

(10) النص من ترجمة رفعت سلام. انظر: الفجر وقصائد أخرى. دار ابن خلدون. بيروت 1982– وقد قمنا ببعض التعديل في الترجمة حفاظاً على روح النص في أصله الروسي.

2-مفهوم الشخصية على أنها مُنتَج ينتجها الوسط والظروف والمجتمع معاً. (يفغيني أونيغين- 1823-1831).

3-الشخصية والدولة (الفارس النحاسي: 1833)

4-مصير الإنسان الصغير (قصص بولكين 1830) والإنسان الزائد عن الحاجة (الغجر والفارس النحاسي 1824-1833).

5-سلطة المال على النفوس البشرية (بنت البستوني 1833).

6-مسائل حياتية أساسية: الحب، والإبداع، والموت.. (مآسي صغيرة موتسارت وساليري، الضيف الحجري..)

7-الغنائية الفلسفية في قصائد ثلاثينيات القرن التاسع عشر.

ومن روائعه الشعرية في هذه المرحلة قبسات من القرآن نقتطف منها المقاطع الآتية:

أقسم بالشفع والوتر،
أقسم بالسيف وبمعركة الحق،
أقسم بالنجم والصباح،
أقسم بصلاة العشاء،
لا لم أودعك
يا من في ظلّ السكينة
ملأتُ رأسه حباً
وأخفيت من المطاردة الحادة؟

***

ايه، يا زوجات الرسول الطاهرات
إنكن تختلفن عن كل الزوجات
فحتى طيف الرذيلة مفزع، لكن
في الظل العذب للسكينة
عِشنَ في عفاف: فقد علق بكُنّ
حجابُ الشابة العذراء..
انهض أيها الرجل!
ففي كهفك
مصباح مقدس
يضيء، حتى الصباح
وبصلاةٍ خالصة
فَلْتُنْحي يا رسولُ

الأفكار الشجيةَ
والأحلام المداعبةَ
ولْتُقمِ الصلاة في
خشوع حتى الصباح
ولتقرأ الكتاب
السماويَ حتى الصباح... (11)

يشير الدارسون إلى أن مأساة "بوريس غودونوف" ذات هدف رئيس هو أن تقول: "إن الشعب هو القوة المحركة للتاريخ"، فإذا وافقنا على هذه المقولة سيظهر التباين بين فكر بوشكين وأفكار الديسمبرين الثوريين، فالتاريخ عند بوشكين يرتبط بالإنسان والثورة لا تقوم بها النخبة بل الشعب، كما تظن هذه المأساة التقابل الواضح بين القدر الإنساني/ والقدر الشعبي.

أما روايته الشعرية "يفغيني أونيغين" فيطل بوشكين من خلالها على حياة الشعب ليرسمها بدءاً من استيقاظ الوعي القومي بعد الحرب الوطنية العظمى ضد نابليون عام 1812، ليصور شخصية أرادت لنفسها أن تكون متفردة لكنها كانت في النهاية من إنتاج الوسط الذي تعيش فيه وعندما يحاول أونيغين بطل الرواية أن يرفض ذلك يتحول إلى شخصية طفيلية. تظهر ثيمة الإنسان الزائد مجسدة في شخصيته (أليكو) الغجري العجوز في ملحمة (الغجر)، فهو إنسان زائد عن الحاجة، لا يرى معنى للحياة ولا يجد مبرراً للقيام بأي عمل، على الرغم من اندفاعه إليه، وكلما بدأ به كفَّ عن متابعته وإنجازه. إنه شخصية أنانية، أفكارها هي الحقيقة دون غيرها، وإذا ما أهينت مشاعره أهين العالم كله، فالعالم كله ماثل في شخصه. عندما يرى أن المدنية قد يفر منها إلى "حرية" الغجر، فالحرية هناك لا حدود لها، وليس ثمة محرم أو مباح، ليس ثمة حيزاً أو سرَ، ليس إلا الشهوة العارمة والحرية المطلقة، إنها حرية لعب ومصادقة ونزوات تفلت من كل القواعد، لذا يسقط صاحبها، ليهيم في السهول مخلفاً وراءه دائماً عربة مهجورة وطائراً جريحاً لا يقوى على الطيران.. إنه رجل لا يملك قوة يستطيع أن يحرر بها نفسه.

أما قصصهُ التي ضمتها مجموعة (قصص بيلكين) فتصور الإنسان الصغير، الإنسان الطيب المقهور العاجز، كما هو ناظر المحطة والآنسة القروية، وهي شخصيات ذات بعد رمزي وفلسفي تصور حياة عامة الشعب وواقع هذه العامة بمرارة وسخرية وحب وعطف.

أما في "الفارس النحاسي" فنجد أنفسنا أمام بطلٍ من غير بطولة، فهو لا يحمل أفكاراً سامية رفيعة، ولا أية سمة بطولية كلاسية، فالقصيدة تصور تحرر بطلها يفغيني على تمثال بطرس الأكبر النحاسي الواقع وسط مدينة بطرسبورغ مطلاً على بحرها ونهرها الذي يفيض كلما ارتفعت مياه البحر لتمنع ماء النهر من أن يصب فيه.. إنها تصور علاقة الفرد بالدولة، وعلاقة الشخصية –شخصية بطرس الأكبر– بالدولة والآخرين، عندما يجتاح الفيضان مدينة بطرسبورغ محدثاً دماراً هائلاً يتوجه

---

(11) النص من ترجمة مكارم الغمري. انظر أخبار الأدب، 16 مايو 1999، وقد أجرينا بعض التعديل على الترجمة.

يفغيني إلى التمثال مؤنباً موبخاً لأن صاحبه القيصر بنى مدينة على البحر والنهر وهو يعرف ما سيجر ذلك على أهلها، لكنه فعل ذلك غير عابئ لأن مصلحة الامبراطورية تتطلب ذلك.

تظهر قصائد بوشكين الأخيرة غنائية فلسفية عالية وهي القصائد التي كتبها في العقد الأخير من حياته لتبرز النزعة الفلسفية كي تكون الثيمة الرئيسة في هذه القصائد. يقول في قصيدة: "الصدى":

عندما يضرب الرعدُ إيقاعه المخيف

أو عندما تصرخ حيوانات وحشية في الغابات

عندما يعلو صوتُ نفير أو أغنيةُ عذراء

ستكون إجابتك عن كل صوت

واضحة.. تأتي حادة قوية

عبر الهواء الخالي. ***(12)***

عندما أتعبت الحياة الصاخبة بوشكين توجه في خريف عام 1830 إلى الآنسة ناتاليا غنشاروفا خاطباً بعد أن رآها للمرة الأولى في كانون الأول من عام 1828 في إحدى الحفلات فوقع في حبها، وخطبها مرتين ليلقى القبول في المرة الثانية كي يتزوجها في 18 شباط من عام 1831. يقول المعلقون: "من يدري؟ لعل حياة بوشكين لم تكن لتنتهي نهايتها المفجعة لو لم يتزوج بوشكين ناتاليا غنشاروفا". فمنذ أن تمّ هذا الزواج راحت المؤامرات تحاك حول بوشكين وزوجته رائعة الجمال لتودي بحياة الشاعر، الذي صار يتلقى الرسائل المغفلة التوقع، التي تتهم زوجته بالخيانة، لم تخف على القصر والقيصر حماسة بوشكين وغيرته، وهي الصفات التي كانت رديفة لحصافته وخفة ظلّه وحكمته كما حكمة النبي. كان دانتس، وهو بارون فرنسي تبناه سفير هولندا في روسيا يغازل زوجة بوشكين مستفزاً زوجها مدفوعاً إلى ذلك من جهات القصر والقيصر.. وكي يغطي الأمر تزوج من أختها لكنه لم يكف عن ملاحقتها.. وأخيراً يضطر بوشكين إلى دعوته إلى المبارزة فتكون الواقعة في 27 كانون الثاني عام 1937 ليتوفى بوشكين متأثراً بجراحه بعد يومين في التاسع والعشرين من كانون الثاني عام 1937.

ترك بوشكين أثراً لا يُمحى في الأدب الروسي، فقد صحح مساره، وارتقى به وبلغته، وخلّف إبداعاً يجمع عناصر إنسانية عامة تتغنى بالحب والعفة والحرية، مع عناصر وطنية خاصة، ليكون هذا الإبداع مثالاً عالياً للتناسق والانسجام بين الأدب الروسي والأدب العالمي، في نزعته الإنسانية وحماسته الوطنية وواقعيته وشعبيته وتاريخيته.

يقول عنه فيدور دستويفسكي: إنه شاعر يفتح مكنونات قلبه لبني البشر في كل أنحاء المعمورة، لذا فهو شاعر عزيز على قلب كل شعب.

❑❑❑

(12) *الترجمة لرفعت سلام. نقلناها بتصرف وتعديل.*

بوشـــــــــــكين
مـــــن خــــــلال أدبــــــه

■ بقلم: إبراهيم كاسوحة ■

1 - القوقاز في أدب بوشكين

تم نفي بوشكين، بأمر من القيصر، إلى شمال القوقاز، بعد أن أخذ ينشد الحرية في أشعاره ويعلن عشقه لها، ويدعو الشعب للذود عنها كونها ممثل وجوده الأول. وبالرغم من قصر هذه المدة التي قضاها الشاعر في مناطق القوقاز، فقد أثرت به بشكل كبير وتركت بصماتها على شعره لقد سُحِرَ بوشكين بطبيعة القوقاز الخلابة، الرائعة وبتلك الحياة الفريدة التي ألهمته في إبداع عدد من المؤلفات الهامة.

أثناء تواجد الشاعر في القوقاز بدأ بكتابة قصيدته الخالدة "الأسير القوقازي" التي انتهى من نظمها في سنة 1822 وتظهر فيها، ولأول مرة، الموضوعات الجورجية. فبطلها إنسان يتحلى بالحب والحرية وهو يعكس بذلك ملامح الشباب الديكابريين. لقد وقع البطل أسيراً في أيادي الشراكسة فكبلوه بالأغلال وسجنوه في قريةٍ شركسية. وهنا يسهب بوشكين في وصفه حياة هذه القرية وأخلاق وعادات أهلها.

أحبت فتاة شركسية هذا الأسير وأخذت تزوره سرّاً وتحمل له الطعام وتنشد له الأغاني الشعبية التي يرددها أهل الجبل. لكن الأسير رفض هذا الحب لأن حريته كانت أغلى وأثمن من أي شيء آخر.

بعد مضي مدة من الزمن استطاعت الفتاة الشركسية أن تحرره من الأسر وساعدته على الهروب من السجن واستعادة حريته.

في مقدمة القصيدة كتب الشاعر موضحاً بأن بطل قصيدته هذه هو القوقاز الذي أحبه كثيراً مما دفع به إلى تسميةجورجيا بـ "اللؤلؤة" نظراً لجمالها الخلاب وروعة طبيعتها الساحرة. وبالرغم من كل ما حلّ بهما من مصائب ومحن فقد ظلّت، كما رآها الشاعر براقةً وساحرة وخلابة.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّه منذ وصول بوشكين، إلى منطقة القوقاز أخذ يكتب عن تلك المناطق وسكانها فارتبك كثيراً من مؤلفاته وأشعاره بروعة تلك الأرض وبحياةأهلها فظهرت أعماله: "الأسير

القوقازي" وقصيدة "لا تغني أيتها الجميلة" و"القوقاز" و"المنحدر" و"على تلال جورجيا" إضافة إلىعدد كبير من القصائد التي يتغنى فيها بالقوقاز وأهله وجمال طبيعته الساحرة.

ومن جدير بالذكر أن موضوع قصيدته "على تلال جورجيا" يرتبط ارتباطاً وثيقاً بجورجيا وبالديكابريين وقد لجأ الشاعر إلى ذلك لأن مصير هؤلاء الأبطال –عشاق الحرية– أصبح بالنسبة له موضوعاً وجدانياً.

وكما أشرنا سابقاً فقد كتب الشاعر عدداً من القصائد الأخرى المرتبطة بجورجيا وطبيعتها الرائعة ورسم فيها ملامح بعض المناطق الجورجية كمنطقة الكازبيك ونهرها القوي تيريك.

لم تكن الطبيعة عند بوشكين موضوعاً جمالياً ملموساً واقعياً قائماً بذاته فحسب بل وجدانياً وإنسانياً أيضاً. إذ نراه يصور بواقعية فنية تلك النواحي المرئية والمحسوسة في الطبيعة وفي الوقت نفسه يشخص هذه الطبيعة ويبث فيها الروح الإنسانية محولاً إياها إلى مادة للتعبير عن أفكاره ومزاجه وعن ظواهر الحياة الاجتماعية والسياسية والفلسفية.

أما في قصيدة "قوقاز" فيحلق الشاعر في سماء القوقاز ليقدم لنا وصفاً رائعاً ودقيقاً لطبيعة المنطقة بكاملها حيث يعرض أمامنا قمم جبال القوقاز المغطاة بالثلوج وهي تعانق سحب السماء السابحة، ويسمعنا هدير الشلالات وصدى الصخور المنهارة من قمم الجبال وأصوات الطيور وأشكالها التي تكمل رسم اللوحة الرائعة. ثم لا نلبث أن نشعر أنّ الشاعر يجمعنا مع سكان هذه الجبال والرعاة منهم إلى أن نحط معه على ضفاف نهر "آراغفا" الصافي ونهر "تيريك" الغاضب حيث يصف هذا النهر العظيم بالوحش الكاسر الذي يدافع عن حريته وهو تعبير صادق ومجازي عن دفاع القوقاز عن حريته. فقمم الجبال تحيط بالنهر الهادر وتشكل قفصاً حديدياً حولها. وهنا يريد الشاعر الإشارة إلى القوى الغريبة عن المنطقة التي تريد التسلط على القوقاز وحكمه.

لقد وجد بوشكين في صراع نهر تيريك الغاضب المندفع من قفصه الحديدي إلى الحرية التي طالما أنشدها موضوعاً محبباً وقريباً منه حتى أصبح "تيريك" رمزاً يصدح، عند بوشكين دائماً، كنشيد للحرية.

لابد لنا هنا من التوقف قليلاً عند قصيدة "المنحدر" العظيمة بمضمونها والتي تعبر عن إرادة الإنسان القوية في تحقيق النصر. حيث يرسم الشاعر فيها بشكل واضح ملامح المعركة الدائمة بين قوى الطبيعة العفوية مع بعضها. إنها معركة النهر العظيم تيريك ضد انهيار الجليد الهائل من قمم الجبال وإعاقة مجراه.

إن إرادة النهر القوية حالت دون تحقيق الانهيار الجليدي لمأربه في سد مجرى النهر وإيقاف حياته وهكذا وبعد صراع دؤوب ومتواصل استطاع تيريك الغاضب أن يشق طريقه ويخرج من القفص الحديدي ويتابع سيره الطبيعي.

تحتل قصيدة "الينبوع" مكاناً هاماً بين أعمال بوشكين في المرحلة الرومنطقية من حياته الأدبية. فقد كتبها في سنة 1822 – 1823 وأظهر فيها بشكل درامي رومنطقي الصراع الذي كان قائماً بين الحضارتين الغربية والشرقية.

يقدم لنا الشاعر في هذه القصيدة شخصية فتاة جورجية بكامل انفعالاتها ومآسيها حيث تطل

علينا لتحدثنا عن واقع حياتها الصعبة التي بدأت بثدييها لتصبح واحدة من الحريم الذين يعيشون في بيت أشبه بالسجن منه إلى بيت الأسرة. لكن هذا السجن والزوج المتغطرس لم يستطيعا قتل طبيعتها الحيوية الملتهبة وتعطشها للحب والحياة. ولحسن حظها فقد وقع سيدها "الخان غيري" أسير جمالها واستكان لها وأخذ ينفذ كل ما تطلب منه بعد أن كان محارباً شرساً متعطشاً للدماء والقتل. وهكذا تمكنت هذه الفتاة الجميلة المفعمة بالروح الإنسانية أن تروض هذا الوحش الكاسر، وتعلمه كيف يفكر وتوقظ فيه المشاعر الإنسانية. وهكذا أصبحت "زاريما" وهي الفتاة التي نتحدث عنها، زوجة وحبيبة الخان غيري المفضلة – لكن هذا الوضع لم يستمر كثيراً حيث وقعت بين يديه أسيرة جديدة هي الأميرة البولونية ماريا التي أمر بوضعها مع حريمه من السبايا. ونظراً لجمال هذه الأسيرة ونعومتها وهدوئها فقد أسرت – عن غير رغبة منها – قلب الخان غيري لتحرم في الوقت نفسه زاريما من سعادتها الوحيدة في حب الخان.

لقد أنسى حب الخان لأسيرته ماريا حبه السابق لزاريما مما أوقع الأخيرة بدائرة من الحزن الشديد والآلام الكبيرة الناتجة عن هذه الصدمة المفاجئة.

يصور بوشكين، في مشهد مأساوي، لقاء الأسيرتين في غرفة ماريا حيث تسللت إليها زاريما ليلاً وأخذت تهددها تارة وتبتهل إليها تارة أخرى وتطلب منها أن تعيد لها حبها المسلوب. وتدرك زاريما أن ماريا ليست مذنبة فهي تفضل الموت على أن تصبح زوجة للخان غيري.

ومن جهة أخرى فإن زاريما تدرك تماماً أن ماريا – ولو عن غير قصد– هي سبب تعاستها الوحيدة ولابد من التخلص منها فتقدم على قتلها.

وبمقتل ماريا تعود الغرائز البدائية لتسيطر على الخان غيري فيعاقب زاريما. ثم يجتاح القوقاز بروح عدوانية، رافعاً راية الحرب والقتل ويهاجم المدن والقرى الروسية المسالمة القريبة من القوقاز.

بعد ذلك أمر غيري ببناء ينبوع من المرمر عند قبر ماريا عُرف فيما بعد بـ"ينبوع الدموع".

تجدر الإشارة هنا إلى أن الفرق بين قصيدة "الأسير القوقازي" وقصيدة "الينبوع" هو أن الدور الرئيسي في الأخيرة أسند إلى امرأة وهو أمر مهم في دراسة تلك المرحلة.

قصة الكسندر بوشكين "بنت القائد"

تتجلى موهبة بوشكين النثرية في هذه القصة التي يتحدث فيها الكاتب عن حركة العصيان التي قام بها بوغاتشيف ورجاله وتوجيههم ضربات كثيرة ومؤلمة للقوات القيصرية.

لقد حظيت هذه الحركة باهتمام بوشكين وشغلت جزءاً من تفكيره فلجأ إلى دراستها من جميع جوانبها وزار الأماكن التي دارت فيها المعارك وقابل عدداً من الأشخاص الذين يعرفون بوغاتشيف أو كانوا على اطلاع كافٍ على شخصيته. وانطلاقاً من هذه المعطيات ومن انطباعات الشاعر عن هذه الحركة فقد شرع بوشكين بكتابة أحداث قصته "بنت القائد" التي تصور حوادث حركة العصيان

وتجسد شخصية قائدها بوغاتشيف –محور القصة.

يطرح بوشكين في هذه القصة عدداً من القضايا التي يعاني منها الشعب وبخاصة قضية الثورة الفلاحية. إضافة إلى العلاقات المتناقضة في المجتمع والسمات الغريبة التي تطبع الإنسان الروسي وصفاته الخارجية والداخلية الإنسانية منها وغير الإنسانية ويتحفنا بوشكين بمجموعة من الصور العظيمة المعبرة عن شعور الإنسان الروسي ومايدور في داخله من تناقضات فنراه يصور الشهامة إلىجانب السفالة والحب إلى جانب الكراهية والشجاعة مقابل الجبن والوفاء مقابل الخيانة والطمأنينة مقابل القلق...

وأول شخصية نواجهها في القصة هي شخصية الشاب النبيل غرينيوف ضمن أسرة مهتمة بمصير ابنها حيث يدور حديث بين والده ووالدته حول ضرورة التحاق ابنهما بيوتر بالخدمة العسكرية لتأدية واجبه المقدس كنبيل تجاه وطنه والقيصر. ويغمر هذا الخبر بيوتر بالسعادة وأخذ يحلم بالمستقبل وبأن ابتعاده عن بيته وأهله سيوفران له الحرية التامة والتمتع بملذات الحياة الجميلة في ربوع بطرسبورغ الرائعة. ولكن سرعان ما تتلاشى هذه الأحلام حيث يعلم بيوتر أن والده قرر إرساله إلى قلعة بيلاغورسكي المقفرة لتأدية الخدمة تحت إشراف قائد القلعة النقيب ميرنوف.

وفيما كان بيوتر ومربيه في طريقهما إلى القلعة هبت عاصفة ثلجية كبيرة كادت تودي بحياتهما لولا تدخل ذلك الإنسان الذي قابلهما صدفة وقادهما إلى ملجأ آمن حتى انتهاء العاصفة. وقد تبين فيما بعد أن هذا الإنسان ماهو إلا الثائر بوغاتشيف. ورداً على هذا العمل الإنساني وما قام به بوغاتشيف من مخاطرة لإنقاذه حياة الشاب النبيل ومرافقه فقد أقدم الأخير على إهداء معطفه الثمين والنادر إلى بوغاتشيف.

تابع غرينيوف طريقه بعد هدوء العاصفة ووصل إلى قلعة بيلاغورسكي – مكان خدمته. وقد خاب أمله فور وصوله واصطدامه بواقع القلعة المزري حيث الفوضى والإهمال يعمان أنحاء القلعة.

فالجنود نادراً مايخرجون إلى ساحات التدريب والسلاح أصابه الصدأ نتيجة الإهمال وعدم الاستخدام. أما بالنسبة لقائد القلعة الفعلي فلم يكن النقيب ميرنوف بل زوجته السيدة فاسيليا إيغوروفنا التي كانت تتصرف بكل مافي القلعة كما لو أنها تتصرف بأثاث منزلها.

التقى الشاب بيوتر غرينيوف، في بيت قائد القلعة، بالفتاة الجميلة ماشا – ابنة القائد ونشأ بينهما حب عذري أخذ يتطور شيئاً فشيئاً حتى علم الضابط الارستقراطي شغابرين الذي كان يطمح إلى الفوز بقلب ماشا ولكن دون فائدة. فأخذ يحيك لها الدسائس ويعمل جاهداً ليوقع فيما بينهما. وعندما فشل تماماً في تحقيق مأربه لجأ إلى أسلوب آخر فانضم إلى قوات بوغاتشيف الغازية للقلعة. وقد فعل ذلك بدافع الانتهازية وليتمكن من تحقيق غرضه في الوصول إلى ماشا وإجبارها على الرضوخ له والاقتران به.

يعرض بوشكين عبر سلسلة الأحداث الدائرة – شخصية بيوتر غرينيوف النبيلة بأخلاقها الثابتة وشخصية الضابط شغابرين والتي تنتمي إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها غرينيوف ولكن من دون أن يحمل أخلاقاً ثابتة إذ كان صورة للانتهازي والوصولي الساقط.

لقد خدم بيوتر –ابن الاقطاعي– القيصرية بإخلاص شديد. وأراد لابنه أن يكون على مثاله

فأوكل رعايته وتربيته إلى المربي سافيليتش الفلاح القن. ثم كلف المربي الفرنسي بوبر برعايته لكنه لم يحسن ذلك فلجأ إلى طرده. وهكذا نشعر دائماً كيف كان الأب يحث ابنه دائماً على الصدق والتحلي بالشرف والأخلاق الرفيعة، وعندما يرسله إلى الخدمة يأمره أن يخلص للقسم ويرفع رأس أسرته عالياً ويتفانى في خدمة القيصر.

وبالفعل فقد التزم غرينيوف الابن بقسمه وحافظ على ذلك في أشد الظروف وأصعبها. إذ رفض الانضمام إلى صفوف الثوار معرضاً نفسه للموت. فقد احتلت قوات بوغاتشيف قلعة بيلاغورسك وأخذ الثوار بقتل الضباط القيصريين باعتبارهم أعداء طبقتين. فشنقوا ميرنوف قائد القلعة وزوجته. وفي الوقت الذي استغل فيه شغابرين الظرف وأحنث بقسمه العسكري وانضم إلى قوات بوغاتشيف ليتسنى له الوصول إلى ماشا كان غرينيوف يستعد لاستقبال الموت.

لكن سافيليتش –مرافقه إلى القلعة– اكتشف في اللحظة الأخيرة أن قائد الثورة بوغاتشيف ماهو إلا ذلك الرجل الذي صادفهم وسط العاصفة الثلجية ودلهم على طريق النجاة والذي أهداه بيوتر معطفه المصنوع من أجود أنواع الفرو. وعندما تعرّفا إلى بعضهما اقترح بوغاتشيف على غرينيوف الانضمام إلى حركته الثورية فما كان من الأخير إلا أن قال له:"إن رأسي بين يديك الآن فإن أطلقت سراحي أكون لك شاكراً وإن أعدمتني فسوف يحاكمك الله".. وهكذا يطلق بوغاتشيف سراح غرينيوف ومرافقه سافيليتش ويغادر القلعة. لكنه لا يلبث أن يعود إليها بعد مدة متسللاً ويقابل بوغاتشيف.

في هذه الأثناء أصبح شغابرين، بعد انضمامه إلى صفوف الثوار، قائداً للقلعة بأمر من بوغاتشيف وأخذ يمارس على ماشا كل أنواع الاضطهاد والتعذيب والإذلال ليجبرها على الاقتران به.

وفي هذا السياق تظهر لنا، مرة أخرى، شهامة بوغاتشيف وإنسانيته حيث وقف إلى جانب غرينيوف في هذه المسألة وأمر رجله شغابرين بإطلاق سراح ماشا لتصبح زوجة لغرينيوف. وفي هذا اللقاء عرض بوغاتشيف أيضاً على غرينيوف وللمرة الثانية الانضمام إلى صفوفه وكان رده هو الرفض أيضاً. فبوغاتشيف في نظر غرينيوف وما شا الممثلين الحقيقيين لطبقة النبلاء بفكرها وأخلاقها، ماهو إلا قاطع طريق أو قائداً لقطاع الطرق ولذلك فقد فضلا مغادرة القلعة.

يعرفنا بوشكين عبر أحداث قصته وبخاصة في عمق الحدث على شخصية بوغاتشيف الحرة المتوازنة وكيف ينظر إليه الشعب والفلاحون بشكل خاص والأقليات المضطهدة من البشكريين والتتر والقوقاز وعمال الأورال الذين رأوا في بوغاتشيف صورة الحاكم الشعبي المدافع عن مصالحهم وحريتهم. وتمكن بوشكين أيضاً أن ينقل إلى القارئ تلك الصفات العظيمة التي كان يتمتع بها بوغاتشيف مثل الطيبة والحب والحرية والعبقرية. ويصور بوشكين ديمقراطية بوغاتشيف في اتخاذ القرارات فلا يقدم على اتخاذ قرار ما إلا بعد مشاورات وبعد أن يتأكد من عودته بالمنفعة العامة على شعبه بعكس ما كان يحدث في بلاط القياصرة حيث كانت القرارات هناك تصب في مصلحة أقلية بسيطة من المجتمع وأحياناً لا تصب إلا في مصلحة شخص واحد مع حاشيته كما كان يحدث بالنسبة للقيصرة كاترين الثانية.

لقد استخدم بوشكين في قصته الطبيعة وصورها في لوحات مدهشة وكبيرة نضجت على أرضها الأحداث فكانت بمثابة الموسيقا التصويرية التي يستشف القارئ من خلالها الموقف العام. ففي

مجرى الأحداث نرى كيف تداهم غرينيوف، وهو في طريقه إلى قلعة بيلاغورسكي، عاصفة ثلجية عاتية تظهر في البداية وكأنها سحابة بيضاء تلوح في الأفق البعيد ولا يعيرها أي اهتمام. ولكن بعد أن يحق خطر العاصفة المميت به يفكر بالعودة ويدرك أن هذا الأمر أصبح مستحيلاً أيضاً. في هذه اللحظة من الحيرة والصراع الداخلي في اتخاذ القرار المناسب لإبعاد خطر الموت يظهر ذلك الرجل الذي يساعده على إنقاذ حياته من الموت المؤكد. وتبين فيما بعد أن هذا الرجل ماهو إلا بوغاتشيف!

على أرض هذه اللوحة الطبيعية الرائعة يجري لقاء التعارف بين غرينيوف ومنقذه بوغاتشيف ليصبح رمزاً لانبثاق الحياة من جديد.

أما الطبيعة التي تغنى بها بوشكين في لقاء ماشا ميرنوفا مع القيصرة كاترين الثانية فتميل إلى الهدوء والسكينة. إذ تم اللقاء في حديقة القصر الملكي وفي صباح أحد الأيام الخريفية المشمسة وحول بركة الماء الهادئة التي تحيط بها أشجار الزيزفون المائلة إلى الإصفرار. إن هذا الجو يشعر القارئ بالتفاؤل ويدفعه للاعتقاد دائماً أن جميع المشاكل ستنتهي إلى حلول مرضية وأن العالم بخير.

إن قصة "بنت القائد". إضافة إلى كونها أحد أهم الأعمال الإبداعية العظيمة لبوشكين في تلك المرحلة، هي وثيقة تاريخية صادقة وصف فيها الكاتب ببراعة فائقة شخصية بوغاتشيف كما رآها الشعب الروسي وأحبها.

وصور بدقة كبيرة الأحداث والمعارك المرتبطة بحركته وهي أكبر حركة من حركات الفلاحين والعصيان الشعبي في روسيا.

تكمن أهمية هذه القصة أيضاً في أنّها تسمح للقارئ بالنفوذ إلى أعماق الواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه شعوب روسيا القيصرية في تلك الفترة من سيطرة نظام القنانة.

إن قصة "بنت القائد" هي أول عمل واقعي تاريخي في تاريخ الأدب الروسي، وفاتحة عهد جديد ومرحلة جديدة في تطور هذا النوع من الأدب.

رواية "يفغيني أونيغين" الشعرية

إن من يتحدث عن أعمال الشاعر العظيم بوشكين دون التطرق إلى تحفته الخالدة "يفغيني أونيغين" يصبح كالذي يبدأ بآية دون أن يكملها فتأتي منقوصة شكلاً ومضموناً، وتترك القارئ أو السامع بعيداً عن الحقيقة. ولذلك فإننا نرى أنّه من الضروري لنا – عبر هذا الاستعراض لأعمال بوشكين الإبداعية–التوقف قليلاً عند هذا العمل الشعري الإبداعي الخالد في الأدب العالمي.

في أواخر سنة 1830 انتهى بوشكين من كتابة الفصل الأخير من روايته الشعرية "يفغيني أونيغين" والتي يضعها النقاد في قمة أعمال الشاعر الكبير. وهي المرآة التي تعكس حياة الشاعر وروحه وحبه ومشاعره ومفاهيمه وتفكيره ومثله.

لقد استغرق بوشكين في كتابة هذه الرواية حوالي تسع سنوات بذل خلالها كل ما يستطيع من جهد وعرق ونشاط أدبي وجعلها في النهاية ثمرة ناضجة لفكرة وعواطفه وقلبه.

إن رواية "يفغيني أونيغين" هي أول عمل فني قومي في روسيا. وبها يكون بوشكين قد أسس قاعدة متينة للشعر والأدب والفن الروسي الجديد. وعبر هذه الرواية يمكننا أن نطل على حياة الشعب الروسي خلال فترة من أهم فترات تطوره التاريخي والاجتماعي. فقط رسم الشاعر في روايته هذه حياة روسيا منذ نهاية العقد الأول وحتى منتصف العقد الثالث من القرن التاسع عشر وهي فترة استيقاظ الوعي القومي الذي بدأ مع قنابل ومدافع نابليون بونابرت في حرب 1812 وازدياد تذمر النبلاء المتنورين والتقدميين من ممارسات السلطة القيصرية المطلقة.

لقد بدأ بوشكين بكتابة هذه الرواية في فترة انتعاش الحركة الثورية الديكابرية ولم ينته منها إلا بعد مدة من القضاء على هذه الحركة الثورية التي كانت أملاً للنبلاء المتنورين والتقدميين في إنقاذ روسيا من الحكم القيصري المطلق والفاسد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه عندما صدرت الرواية بطبعتها الأولى كان بوشكين بعيداً عن بطرسبورغ يعاني من الغربة في منفاه بعد أن فقد عدد من أعز أصدقائه الديكابريين الذين كان يعتبرهم من خيرة أبناء روسيا.

تبدأ الرواية بالقصائد – الأغاني المعبرة عن الفرح والسرور ثم تأخذ هذه القصائد بالانتقال تدريجياً في تسلسل شعري رائع نحو الحزن والأسى كما هي الحال في روسيا عامة وحال الشاعر على وجه الخصوص.

تمثل رواية "يفغيني أونيغين" موسوعة هامة تتحدث عن الحياة الروسية في المرحلة التي عاصرها الشاعر. ثم إنّه ولأوّل مرة في تاريخ الأدب الروسي تظهر رواية تتناول فترة تاريخية طويلة وتعكس واقع حياة الشعب بكل تناقضاته.

لقد برع بوشكين في وصف حياة العاصمة والمدن الكبرى منها والصغرى وكذلك حياة القرى والريف الروسي الشاسع ويسجل بصدق ودقة فائقة أيضاً حياة الإقطاعيين وعلاقاتهم الاجتماعية المبنية على عدم الثقة فيما بينهم وعلى الشك الدائم ببعضهم. وقد أبدى الشاعر تحفظه تجاه هذا المجتمع. لكنه مجد من ناحية أخرى كل ماهو عظيم ورائع وصادق وإنساني في المجتمع.

لقد ظهرت، من خلال هذه الرواية، براعة بوشكين وقدرته العظيمة على ذلك الربط الجدلي بين الثقافة الروسية وحياة الشعب الروسي وهذا ما دفع بالناقد الكبير الفيلسوف بيلينسكي إلى القول:"إنها –أي الرواية– وثيقة تدل على وعي المجتمع، وهي الأولى من نوعها حقاً.

وهي خطوة عظيمة نحو التقدم الاجتماعي"[13].

انطلاقاً من هذا الواقع للحياة الروسية في القرن التاسع عشر يقوم شاعرنا العظيم بوشكين بتصوير شخصيات روايته راسماً إياها بريشة فنان مبدع وعالم نفس واجتماع متعمق. أما أهم شخصيات الرواية فهي: يفغيني أونيغين وتاتيانا ولينسكي.

---

[13] *بيلينسكي: الأعمال الكاملة، الجزء الثامن، الصفحة 503 (باللغة الروسية).*

من هو "يفغيني أونيفين"؟

إنّه شاب وسيم بهي الطلعة، حاد الذكاء نشأ في عائلة إقطاعية وتلقى علومه على أيدي مدرسين أكفاء حتى وصل إلى أعلى درجات الثقافة في مجالات الحياة كافة وهذا ما ميزه عن أترابه من أبناء الإقطاعيين، إضافة إلى كل هذا كان له أسلوبه المتميز في الحوار والحديث حيث لم يكن يصمت، إلا بعد تفوقه الكاسح على محاوره أو محدثه، ولكن على الرغم من ذلك فإن طبيعة الحياة الروتينية الرتيبة التي يعيشها المجتمع الذي ينتمي إليه خلقت فيه شيئاً من السأم والملل ولفَّتْه بشعور خاص تجاه الوسط الإقطاعي والارستقراطي... إذ ينتابه أحياناً شعور بالغربة وسط المجتمع الإقطاعي الذي يجهل قيمة الحياة الإنسانية.

يعرض لنا بوشكين، عبر هذه الشخصية الفريدة، أزمة الأفكار القديمة التي عانى منها مجتمع القرن الثامن عشر ثم انسحاب هذه الأزمة على القرن التاسع عشر واستمراريتها.

إن أونيغين، وعلى الرغم من كل ما يحمله من صفات مميزة وإيجابية، فإنّه يظل ابن مجتمعه حيث يستمر في حياته الروتينية الرتيبة التي نشأ عليها منغمساً في لهوه ومقيداً بعادات مجتمعه. وهذا ناتج عن وقوعه كضحية لمجتمعه.

لقد دفع هذا الوضع أونيغين إلى اعتبار نفسه طفيلي على المجتمع فهو يعيش دون أن يعمل ولا يملك هدفاً واضحاً في الحياة يسعى لأجله. لذلك فقد قرر هجر عالم المدينة والانتقال إلى الريف حيث يختار إحدى قرى أهله للإقامة فيها محاولاً إقناع نفسه أنه بهذا العمل يكون قد ابتعد عن ذلك العالم المتفن!

يتميز أونيغين بروح طيبة وصادقة تجلت بعلاقته الطيبة مع جاره وصديقه لينسكي حيث أخلص كل منهما للآخر بصدق حقيقي. لكن تعقيدات ذلك المجتمع وكرهه للحب والوفاء أدى إلى تفريق الصديقين عن بعضهما ومن ثم ترتيب مبارزة مدبرة بينهما كانت نتيجتها أن أصبح أونيغين قاتلاً يعذبه ضميره ولينسكي مقتولاً مدفوناً تحت التراب.

وقد دفع هذا الوضع أونيغين من جديد إلى الشك في كل ما حوله حتى في نفسه فكل شيء أصبح بنظره فاسداً.

يرسم بوشكين بطله في الرواية يفغيني أونيغين كإنسان مفكر أكثر مما هو عاطفي محب للحرية ويعيش في الوقت نفسه في إطار من الرومنطقية الخاصة به. وأما سياسياً فلا يملك وجهة نظر مستقلة. وعندما يذهب إلى الريف فإننا نلاحظ مدى اهتمامه بإقامة علاقات إنسانية مع أبنائه من الفلاحين لكنه لم يفكر يوماً بشقاء هؤلاء ومصيرهم المجهول. أما الشيء الذي كان يعذبه دائماً ويقض مضجعه فهو إحساسه الدائم بالفراغ وبتفاهة حياته– وقد تشكلت عنده قناعة بأنه "إنسان زائد" في المجتمع لا لزوم له. ولكن على الرغم من كل ذلك فإن بوشكين يؤكد أن بطله إنسان موهوب وذكي وقادر على التأقلم مع الواقع الجديد وذلك من خلال حبه لتاتيانا.

وفي مقابل شخصية أونيغين يضع بوشكين شخصية لينسكي ذلك المثقف النبيل الذي يشبه جاره أونيغين بنظرته الرومنطقية إلى الحياة ويختلف عنه بكثير من الأمور الأخرى.

تلقى لينسكي علومه في بروسيا وتأثر كثيراً بأفكار كانت وعشق الأدب والشعر على وجه الخصوص وله تجربة في نظمه. وظلّ حتى النهاية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمدرسة الرومانسية. وإذا كان أونيغين يعتمد في تفكيره على العقل والخبرة الحياتية فإن لينسكي على العكس من ذلك فهو يعتمد على الأحاسيس والمشاعر ويفكر عبر قلبه الطيب المليء بالأمل والمحب للحياة والإنسان.

قد تجلى ذلك في مواقفه التي دللت على إيمانه القوي للإنسان وحبه الصادق للآخرين حتى للذين خيّبوا أمله في بعض الأحيان. وهذا الموقف مغاير كلياً لموقف أونيغين الذي يتصف بالشك في كل مايحيط به.

إن الشيء المشترك الذي يجمع بين أونيغين ولينسكي هو اتفاقهما على حب الحرية وفهم الإنسان. وإضافة إلى الفوارق التي تم ذكرها بين الاثنين يُظهر لنا بوشكين فرقاً آخراً هو سيطرة الأنانية والفردية على علاقات أونيغين مع الآخرين في حين تتجلى كل مظاهر التضحية والتفاني ونكران الذات في سبيل سعادة الآخرين في علاقات لينسكي. لقد تمكن بوشكين بمقدرته الإبداعية الفذة وأسلوبه الرائع من تجسيد كل المزايا الإيجابية والخصال الحميدة وحماس الشباب الرومنطيقي الذي تميز بها الديكابريون في شخصية لينسكي المؤمنة بالخير وبالجماهير.

وكما أخفق الديكابريون في تحقيق أهدافهم فإن لينسكي –غير الواقعي قد أخفق أيضاً وأصيب بخيبة أمل كبيرة في حياته.

لقد عكس بوشكين صورة الديكابريين –مثقفي عصرهم من خلال نموذج لينسكي، ذلك المثقف المتعطش للمعرفة والبحث عن الحقيقة والعمل المفيد والحريص على ألا تظهر عنده أي من العيوب السائدة أو النواقص المذلة.

ومن ناحية أخرى فإن الشاعر تعمد أن يبقي أونيغين قريباً من الديكابريين ليكتسب بعض صفاتهم خاصة عندما دفعه للقيام بجولة عامةٍ والتعرف على روسيا عن قرب شأنه في ذلك شأن الديكابريين وتأثره بالأفكار الحرة التي ظهرت في عشرينات القرن التاسع عشر.

وأما الشخصية الثالثة التي نتوقف عندها في الرواية فهي شخصية تاتيانا التي أحبها بوشكين فأسهب في تصويرها. إنها تمثل المرأة الروسية المشبعة بروح البساطة والصدق. فهي على الرغم من انتمائها إلى أسرة إقطاعية إلا أنّها كانت بعيدة في تفكيرها وحياتها وعلاقاتها وسلوكها عن المجتمع الإقطاعي.حتى أنها لم تشعر بالراحة والطمأنينة إلا عندما تنفرد بذاتها أو بمربيتها التي ساعدتها على اكتساب عادات البساطة والصدق التي يتحلى بها الشعب الروسي. وهذا ماجعلها تشعر بالغربة وسط مجتمعها الإقطاعي. "إنها تشعر بالغربة وهي بين أهلها. إنها حالمة وقلقة وتسعى إلى الوحدانية".وتختلف عن أترابها بين فتيات الأسر الإقطاعية.

تستيقظ تاتيانا بأفكارها وهواجسها على مرارة تجربة قلبها الأول فقد تربت على البساطة والصراحة وصدق العواطف والبعد عن الدلال والتكلف والدهاء والمكر. وفجأة تلتقي بأونيغين وتحبه وترى فيه المنقذ الذي سيخلصها مما هي فيه ومن جو الركود الذي يسيطر على حياتها. وهكذا تبني عليه كل آمالها وتكتب له رسالتها المشهورة التي عبرت فيها عن صدق مشاعرها وحبها له. لكن أونيغين خيب أملها وسافر في رحلة طويلة. وتمضي الأيام ويعود أونيغين في سفره ويلتقي تاتيانا

ثانية بعد أن تزوجت من أحد الجنرالات العسكريين، ويحاول كسب رضاها ويصرح لها عن حبه الكبير الذي حمله لها دائماً في قلبه. إلا أن كرامة تاتيانا لم تسمح لها بالتجاوب معه وكانت فوق حبه وكلماته على الرغم من شعورها بأنها ما زالت تحبه داخلياً. وقد صرحت له بذلك لكنها قالت له أيضاً أنها الآن زوجة رجل آخر وستبقى مخلصة له إلى الأبد وهكذا ترده على أعقابه خائباً.

إضافة إلى هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث في الرواية يبرز المؤلف لا كراوية بل كأحد أبطال الرواية فهو صديق أونيغين ويحب تاتيانا ويحفظ أشعار لينسكي ولا يتحدث عنهم بأسلوب المتأمل من بعيد أو بروح المتفرج وإنما يشاركهم مصائرهم مشاركة مباشرة ويعيش معهم أينما حلوا. ويقاسمهم مشاعرهم وآمالهم وآلامهم.

وإذا قارنا بين شخصيات الرواية الأساسية سنجد أن تاتيانا تتميز عن أونيغين ولينسكي بارتباطها الوثيق بالشعب الروسي. فهي تعشق الأغاني والحكايات الروسية وتحفظ الأقوال الشعبية والعادات وتؤمن بها وتصدقها. ويعود الفضل في اكتساب تاتيانا لهذه العادات إلى مربيتها التي تمكنت من نزعها من وسطها الإقطاعي وإلصاقها بشعبها. وقد استطاع بوشكين أن يجسد في شخصية تاتيانا كل صفات الإنسان الروسي وطبيعته السمحة البسيطة.

إضافة إلى كل هذا فإن الرواية مليئة بالمشاهد التي تصور حياة الفلاحين وظلم الإقطاعيين لهم وفساد أخلاق الطبقة الحاكمة.

إن رواية " يفغيني أونيغين" هي عمل إبداعي فني رائع وتستحق أن يسميها الناقد العظيم بيلينسكي "موسوعة الحياة الروسية".

❑❑❑

القصـــــــة

1. ***السيف والتوماغاوك*** *؛ بقلم ميخائيل بوبوف،*
ت: عاطف كامل أبو جمرة
2. ***موت عمتي*** *؛ الكاتب الألماني :كلاوس شليسينغر ،*
ت:عدنان حبال
3. ***قصص قصيرة جداً*** *؛ الكاتب المكسيكي: كارلوس فوينتس،*
ت: محسن الخفاجي

□□

السيف والتوماغاوك[14]

قصة خيالية
ميخائيل بوبوف

ترجمها عن الروسية
■ **عاطف كامل أبو جمرة** ■

تبين أن الجزمة التي سلموه إياها هي جزمة للخيالة، وهي، وإن كانت مماثلة بشكل مطلق للجزمة الحقيقية (هذا أمر مضمون تماماً)، فإنها لم تكن صالحة لتشكيلات المشاة، غير أن فورتسيف قرر عدم الاعتراض على الأمور الصغيرة، وإلاّ فإنّهم قد يحولونه إلى الخيالة. تنهد ووضع خوذته الثقيلة المبرشمة بفظاظة على العشب بجانب الحذاء المغبر:مسح العرق عن أجزاء جسمه التي لم يغطها رداء الزرد، وراح ينظر بضجر ملقياً بذقنه على ركبتيه.

كان بيرق الجيش يُنصب بقصد التخييم. وقد أثار ازدحام الأقدام النقع. وكان أكثر المقاتلين اندفاعاً قد بدأت تلتمع فؤوسهم، وهي تحضر دعامات الخيم وعمدها. كانوا يعالجون الجياد الجامحة بسبب شدة دوي بوق الأمير بسياط صغيرة، بينما أخذوا ينزعون عن الجياد الأخرى جلالها. وتحت شجرة دلب وافرة الظلال انتصبت خيمة الأمير مهتزة بعصبية، وأمامها علقت علىصاريةطويلة إيقونة "المخلص".

لم يترك هذا الخليط البشري على فورتسيف انطباعاً كبيراً، إذ كان يغشي عينيه ضباب، يشبه بقايا الحلم، فكان يتنهد بعصبية بين الفينة والفينة ويغمض عينيه.

دفع شاب اقترب من فورتسيف راكضاً: أهو رسول، أو تابع الأمير؟ أو ماذا؟ دفعه بصرامة في كتفه:

– هيه! يطلبونك إلى الأمير. أسرع.

كان عليه أن يشد الجزمة الضيقة الدافئة، وأن يضع من جديد واقيات الأرجل.

– بسرعة ، فالأمير لا يحب الانتظار. الأمر مستعجل.

نهض فورتسيف ببطء وهو يبصق أو يتمتم بشيء ما، وسار خلف التابع هذا وسط دوي مخيم

---

[14] *التوماغاوك هو نوع من السلاح الأبيض لدى الهنود الحمر في أميركا الشمالية، ويشبه الفأس ذات الذراع الطويلة– المترجم.*

الجيش.

كان الأمير يجلس على برميل خشبي صغير مقلوب عند مدخل خيمة نصبت لتوها. وكانت الشمس المنخفضة تتهادى على صفائح درعه الفضية الدلاص، وقد قذف بقدمه اليمنى، التي احتذى بها جزمة حمراء من جلد الماعز المدبوغ، جانباً، واتكأ بمرفقه على ركبة الرجل اليسرى وهو يحدق بتوتر في قطعة من الرق بسطت أمامه على حجر صقيل كبير.

رفع الأمير نظره عن الخارطة ونظر إلى البَيّاري[15] القريبين منه، والذين اتخذوا أماكنهم حوله، نظرة تنم عن عدم الرضى. وقف أولئك البياري بوضعيات مشدودة وهم يتحدثون بين بعضهم البعض، ولكن همساً. كانوا يحسون أن الأمير غاضب جداً.

اقترب فورتسيف وأدى انحناءة التحية. لقد تخيل منذ البداية أنه رأى هذا الأمير في مكان ما سابقاً، غير أن الاستفسار لم يكن لائقاً.

– لقداستدعيتكم أيها المقاتلون من أجل العمل، لا من أجل الكسل...– قال الأمير بحزم. كان فورتسيف رابع المقاتلين الذين اختيروا من أجل الاستطلاع. فإلى جانبه كان شاب ذو بنية رياضية ونظرة باردة مرحة، وآخر سمين ذو نظارات ووجنتين لا نضارة ولا حيوية فيهما، وفمه يغص بالبكاء. وكان مفترضاً أن يسمى قائداً لهم رجل متجهم ضخم، ذو صلعة لوحتها الشمس، وندبة كبيرة على وجنته اليسرى.

لم تكن المهمة كبيرة التعقيد: يجب التسلل بشكل غير ملحوظ إلى معسكر الأعداء، والاستطلاع عما هناك.

– الأمل المعقود عليكم كبير، فأنتم الآن عيوننا وآذاننا.

هنا لمَّح السمين إلى أنّه يصعب عليه أن يكون عينا، نظراً. لضعف نظره، كان واضحاً أنّه لم يشأ الذهاب للاستطلاع. فقد انسحب الدم من وجهه من شدة الخوف.

نظر الأمير إلى نظارته بصرامة:

– أنت جغرافي وعارف بالأرض، ولا يمكن قيام الاستطلاع بلا رجل مثلك، هز السمين رأسه إذ لا حول له ولا قوة، وأنَّ أنيناً يكاد لا يُسمع.

– هيا.

وعلى الفور عقد المستطلعون اجتماعاً بالقرب من شجرة الدلب.

– ماذا أدعوكم أيها الأصدقاء؟.. –سألهم قائدهم الأصلع.

– كيس الخيش. – قدم المحارب الشاب نفسه بجرأة وهو يلعب أثناء ذلك بمهارة بهراوته الصغيرة. نظر قائدهم تجاهه نظرة تودد. واضح: إنه مقاتل خبير وجيد.

– ألكساندر فاسـ.... بدأ الجغرافي يهذرم، غير أنّه بتر كلامه ولوى رقبته إعراباً عن الاعتراف

---

(15) "بَيّاري" – هكذا يسمى باللغة الروسية الأمراء والنبلاء من حاشية الملوك والأمراء في روسيا القديمة – المترجم.

بالذنب، المهذار. أنا المهذار. عارف بالعلوم. وأستطيع أن أكون مترجماً... أما بالإنكليزية، فطبعاً....

أوقفه كبيرهم:

– كفى، لا تهذرم أيها المهذار...

ضحك كيس الخيش بصمت مبيناً أنه فهم نكتة القائد.

– أنا ميروسلاف – قال فورتسيف مغالباً الإحراج – يلقبونني بعفريت الغابة. أنا تاجر.

– هَهَه. أما أسمي فهو يفباتي ألكسييفيتش. بأمر من الأمير عُينت قائداً عليكم. أنا أدير الأمور بصرامة وليس عندي دلع. أحذركم.– ورفع يفباتي ألكسييفيتش كفه الثقيلة و أطبق قبضتها ببطء– الآن سيحل المساء، فنصلي وننطلق.

– سيأتي الليل. – قال "المهذار" بتردد.

– من أجل هذا نحن نريد الليل.– رد يفباتي ألكسييفيتش بمهابة– فمع أول خيط ضوء يجب أن نكون، كما خططت، وراء ذلك الحجر– وأشار إلى هضبة صخرية غير عالية اكتظت بأشجار الصنوبر.

انضم المهذار على الفور إلى فورتسيف، وقد ميز فيه، علمايبدو، إنساناً قريباً منه بطبيعته. كان كيس الخيش يسير في المقدمة بعض الشيء متفحصاً ومصغياً. وكان يفباتي يسير في خاتمة الرتل. كان يتنفس بشكل صاخب، مقعقعاً بالحديد وهو يمر عبر الأشجار المتهاوية. كان يعطي الأوامر بالتوقف بكثرة، بحجة ضرورة مراقبة الطريق – ألا يتسلل إليهم العدو؟ وفي الواقع – كي يلتقط أنفاسه. الحمد لله أنه لم يكن مقاتلاً محنكاً حقيقياً، كما بدا في البداية. على كل، من أين يمكن أن يظهر هنا مقاتلون محنكون حقيقيون– هكذا فكر فورتسيف.

كان الليل مقمراً وخانقاً، لزجاً ورطباً. كان الحديد الذي يزداد ثقلاً مع كل خطوة يضغط عليهم ويسحج أجسامهم. راح المهذار يسير في إثر فورتسيف وهو يئن شاكياً باكياً من شدة قلقه. أثناء محطات الاستراحة القصيرة كان يمص أصابعه المقشرة المرتعشة، أو كان يلتصق بفورتسيف وهو يتنفس بصعوبة مستفهماً منه.

– ما رأيك، من هو، ومن كان، صاحبنا يفباتي...إ–إ... ألكسييفيتش؟

– من أين لي أن أعرف. قد يكون شرطياً مسرَّحاً.

– نعم، نعم، نعم. أنا أيضاً، أنا أيضاً فكرت هكذا. وهذا – كيس الخيش أيضاً، هو أيضاً... يبدو لي أيضاً... عموماً، ليس شديد....

رفع فورتسيف رأسه. كانت النجوم تبدو جديدة وكأن أفضل صورها قد لُصقت على صفحة السماء مكانها. أما النجوم فلم تكن تنظر كالعادة – مباشرة، بل كانت تنظر موارية. هذا أمر سخيف! إن حالة الهستيريا التي يصعب ضبطها هذه، تشوه تفاصيل هذه الليلة. عساه لا يكون خاضعاً لدهشته الفزعة.

برز من خلف الصخرة الملساء التي كان يستند إليها فورتسيف والمهذار يفباتي ألكسييفيتش

متنهداً بصعوبة ومن تحت أقدامه يصدر صوت الرمل الخشن.

– ماذا أيّها الصقور؟ إياكم أن تتعبوا. سنعود إن شاء الله مرفوعي الرأس. أين صغيرنا؟

وبمثابة الرد على سؤاله تقدم صاعداً على الصخرة المنارة جيداً بضوء القمر كيس الخيش. برز بلا ضجيج وببطء وكأنه انبثق من جسم هذه الصخرة، ثم التفت إلى رفاقه وناداهم بإشارة من يده، بلا ضجيج أيضاً.

استمر المسير الليلي. في المحطة التالية عاد المهذار ثانية ليلتصق، بعد أن تحقق سلفاً من عدم وجود الكبير بالقرب منهما، بفورتسيف محادثاً إياه.

– أتعرف، لقد سمعت... سمعت إشاعات حول أن مثل هذا يحصل. أي أنّه لا وجود لأي شيء معين ولا أية وقائع أو شهود عيان، بل مجرد وشايات وإشاعات هلامية، ومع ذلك...

مسح فورتسيف العرق، إذ أن أكبر إزعاج يأتي بسبب الثياب الرطبة. والمهذار أزعجه أيضاً.

– وها أنا الآن هنا. أتعرف، أنا حتى الآن لا أستطيع تصديق ذلك. الكل هنا– ضرب المهذار الحجر بكفه المنتفخة– وكأنهم حقيقيون، طبيعيون، إلاّ أن إحساسي يقول لي، هكذا بحذر، يقول لي بلا ثقة أن الأمور ليست على مايرام.

فقال لي فورتسيف، فقط كي يُخرِس سيل كلام الجغرافي:

– الأوامر هي أن لا نناقش في أحاديثنا مثل هذه التفاصيل.

– هكذا كان عندكم أيضاً؟ – قال ذلك فرحاً– في البداية نداء سري، وبعد ذلك يقرؤون بياناً أحمق. الآن فهمت لماذا هو سري.لم يكن لأحد أن يسمح...

– الواقع أننا نأتي إلى هذا المكان عبثاً– تمتم فورتسيف بتكاسل.

– طبعاً، طبعاً، فأنا وقعّتُ، أعرف، أي أنّه لا يمكن، طبعاً، إلاّ أن نوقع هناك. مع أن ذلك تحاشياً للطوارئ على الأغلب. أتعلم، العالم ينقلب أمام ناظرينا مباشرة.

– ماذا، أيّها الصقور؟!– وبرزت من وراء الصخور المنارة بضوء القمر قامة يفباتي ألكسييفيتش – ألم تلاحظوا العدو في مكان ما؟

– العدو؟ لا. ليس هناك بعدُ عِدو... وأتعرف يا يفباتي ألكسييفيتش، عفوك طبعاً، إلاّ أني أريد أن أسأل سؤالاً... لأنني أتعذب...

– اسأل يا مهذار.– وافق القائد على مضض.

– أريد أن أسأل عن العدو، طبعاً عن عدونا، ما رأيك، هل ستصل الأمورإلى هذا؟ هل تنتظر–كما يقال– نهايات مميتة ودماء...

– هناك ما لا أفهمه فيما تفكر به يامهذار في غير وقته. أنت تخدم. تمسك بسلاحك، أنت لم تشحذ بعد السيف... – كانت الثقة في صوت يفباتي ألكسييفيتش أقل من المعتاد.

وراح المهذار يسحب من وراء ظهره النجاد بعجلة.

– انتظر حتى الاستراحة، أيها المخ!

– وقفز من فوق صخرة معلقة كيس الخيش، مرعباً للحظات الجميع.

– وماذا تفعل أيها المشاغب؟ – زأر به القائد.

– وجدتهم– همس المقاتل اللاهث، ودبوس هراوته يشير إلى الأعلى والأمام.

بعد عشر دقائق كانت كل مجموعة المستطلعين على قمة الهضبة، وراحت أربعة أزواج من العيون تتطلع من وراء الصخور وأشجار الصنوبر الضخمة كثيفة الجذور إلى نيران متناثرة راجفة في الأسفل السحيق. كانت هذه النيران كثيرة.

– هؤلاء هم العدو.؟ سأل المهذار بصوت خافت.

– وهؤلاء هم يا حبيبي!.. – وتنهد يفباتي ألكسييفيتش.

ودون أن يبعد كيس الخيش نظره غير الرامش عن صورة معسكر الأعداء، قطع ساق نبتة كانت تتراقص أمام أنفه وأخذ يمضغه. تبين أن النبتة لا تؤكل. فبصق كيس الخيش غاضباً.

– إذن هكذا. الأفضل لنا أن نبقى مختبئين هنا حتى الصباح، وعند ذلك نرى كم عددهم وغير ذلك.

همس الجغرافي:

– نظريا، يجب أن يكونوا بعددنا.

– لسانك مثل الخلاّط، أيها المترجم. ما هو تجهيزهم؟ ما هو تنظيمهم؟ من هو قائدهم؟ أفهمت؟ فلننقسم إلى زوجين: أنا وكيس الخيش هنا، أما أنتما إلى جهة اليسار. الشارة ستكون صوت بطة البحيرات الليلية. – وأحاط يفباتي ألكسييفيتش فمه براحتي كفيه كالمؤذن وصاح "قوق، قوق" ثم أضاف:– مفهوم؟

قعقع فورتسيف بحديده الخامد ليجد لنفسه مكاناً وسط الحصى وجذور الصنوبر المتعرجة على الأرض، ثم سكن منبطحاً على بطنه ملامساً بجبينه الملتهب كمّ درعه البارد.

كانت الريح تتجول في الأعلى مبردة ظهره، فأصبح قميصه جليدياً، وراح عقبه المسحوج يؤلمه، ورقبته المخمشة تلتهب ناراً. وانحشرت في منخريه رائحة الحجارة الجافة والصنوبر، ورائحة الحديد المطروق الحمضية. تمدد الجغرافي بالقرب منه وظل يندب حظه طويلاً وهو يرتب وضعية بدنه السمين.

– ماذا، هل سنناوب كل بدوره؟ بإمكاني أن أعرض خدماتي، ينام، كما تعرف.... ثم.... أأنت نائم؟

وبصعوبة كبيرة عاد فورتسيف مما يشبه انهيار القوى.

– ماذا؟

– أنا أتكلم حول نفس الموضوع. أنا لا أصدق أبداً، أبداً أن هذا واقع فعلاً. ومع أن مكان السحج يلتهب ناراً، أنا لا.... ومع ذلك، مادمتُ مستاء فأنا موجود.

وألقى فورتسيف رأسه ثانية على القفاز.

– بالمناسبة، هل تحسن استخدام هذا الشيء؟ أنا كنت أتصور القوس بشكل مغاير كلياً.

– لقد سبق وأروك إياه.

– أقليل ما أرونا... لقد شرحوا لي الكثير... مع أنّهم، والحق يقال، لم يشرحوا لنا الأهم: لماذا أنا بالذات؟ أحكم أنت بنفسك، أي فارس أنا بحق الشيطان؟ الرؤية: ناقص خمسة، ضيق نفس.... هل هذا يستند إلى إحصاء ما.. ماذا تظن؟

– لا أظن شيئاً.

– أم أن في هذا تنقية وراثية، آ؟ وشيء آخر – لماذا السرية، مع أن هذا مفهوم. ثم، اعذروني أيها السادة، ضد من، ضد من سنحارب؟ إذا كنا سنحارب. ومتى؟ في نهاية القرن الواحد والعشرين!

تنهد فورتسيف تنهداً ثقيلاً وصر بأسنانه. غير الجغرافي وضعيته. واستند بظهره إلىجذع شجرة صنوبر عالية رفعت هامتها إلى مكان مافي اللاوجود.

– المنطق البسيط والتفكير البديهي السديد يقولان أن الحروب لا يمكن لها أن تقع في دولة الكوكب الواحدة المتنورة.. أم أن هناك بعض التوترات بين الأعراق، ولا يمكن التعويض عنها إلاّ بهذه الطريقة، آ؟ في هذه الحالة من يحكمنا، المجلس العالمي أوعصابة من الكهنة السريين؟ عجيب، بدا النور ينبلج. أحم، بصراحة، أنا لم أكن واثقاً... لقد بدأ قلبي يخزني. هذا مضحك، في الغالب، إلاّ أنني ما زلتُ آمل بأن يطلقونا الآن: أخفناكم وكفى.

فعلاً بدأ النور ينبلج. فظهرت بين الصخور حزم الضباب. وأخذت ملامح الأشجار تبدو أكثر وضوحاً على خلفية السماء التي تزداد زهواً. أصبح الجو أكثر برودة.

أخذ المهذار يتثاءب بشكل صاخب، فراح يضرب بكفيه وجنتيه غير الحليقتين، وفي هذه اللحظة سُمع من جهة اليمين، من الجهة التي كان فيها يفباتي ألكسييفيتش وكيس الخيش زعيق حاد.

في هذه اللحظة بالذات كان فورتسيف يهم بالنهوض، فأدركه الزعيق وهو على أربع. واضح أن الزعيق لم يكن شارة. وفقد الجغرافي أيضاً موهبة الحركة، وكذلك موهبة النطق. ساد صمت رهيب لبعض ثوان، ثم راحت تُسمع أصوات جلبة معقدة ونواح مخنوق. بعد ذلك برز من خلف بروز الصخرة كيس الخيش يخطو كالثمل، وقد أمسك بكلتا يديه رأسه. كان يتعثر ويعول على وتيرة واحدة. من تحت أصابعه كانت تجري سيول من الدم.

أخذ فورتسيف يتراجع القهقرى على أربع غائصاً أعمق وأعمق في حفرة في الأرض. وحاول الجغرافي أن ينهض متكئاً على قوسه.

تهاوى كيس الخيش على ركبتيه على بعد خطوات خمس عن رفاقه، ورُشِق الدم على الحجر الأبيض. وبرز راكضاً من وراء هذه الصخرة رجل في ثياب غير معقولة وهو يلوح بفأس صغير. كان يرتدي سروالاً جلدياً وسترة جلدية ذات أهداب، وفوق رأسه تنتصب بعض الأرياش. لاحظ على الفور الأعداء الجدد فتسمر في مكانه، بعد أن اتجه نحوهم. كان كيس الخيش مايزال يعول ساجداً أمام الصنوبرة العالية. التقت نظرات فورتسيف وذي الأرياش. وفقد المهذار توازنه وعاد إلى الجلوس، مصطكاً درعه بلحاء الشجرة، لم يتوقف فورتسيف عن النظر إلى وجه المجنون ذي الفأس. لقد كان

هذا الوجه متسخاً أومصبوغاً، و فمه مكشراً تكشيرة حذرة. كان يلوح بفأسه ببطء. وكأنه يشحذه على الهواء. نهض التاجر ميروسلاف ببطء عن الأربع. وحل فجأة مكان الشعور الحاد بمسرحية ما يحدث شعور بارد مثير للإقياء ومشبع بالضعف أمام هذه الفأس. وراح يتلمس بشكل عشوائي كتلة جسمه الجليدية بحثاً عن سلاحه. تراجع خطوتين إلى الوراء ثم وقعت يده على مقبض فانتشله بعصبية.

وعاد الجغرافي الذي حمسته استعدادات رفيقه القتالية إلى محاولة النهوض.

وضع هذا المجهول ذو الأرياش إصبعين في فمه وأطلق صفرة قوية.

تنحنح فورتسيف وتقدم نحوه ببطء وقد علقت نصلة سيفه بالحجارة.

ظهر، تجاوباً مع الصفرة، خمسة آخرون من السفلة المطليين. اثنان منهما كانا أيضاً يلوحان بفأسيهما، أما الآخرون فقد كانوا مسلحين برماح خشبية طويلة وقد دفعوها أمامهم بشكل تهديدي مبالغ فيه. كانت هذه الرماح مزينة في نهاياتها بذقون من شعور الخيول. لقدأثرت هذه الجزئية المُضنية على نفسية فورتسيف.

– ماذا، خمسة ضد واحد؟ – صرخ التاجر ميروسلاف عفريت الغابة معطياً لنفسه بعض الدعم، وراح صوته المستفيد من الصدى الذي لا فائدة منه يناطح الحجارة المحيطة.

تخلى الجغرافي عن محاولة الوقوف وراح يجهز قوسه للعمل القتالي، وهو في وضعية الجلوس، وكأنه غضب من عدم اعتبارهم إياه وحدة قتالية.

كانت الوجوه الملونة تتحرك بصمت نحو الفارسين، كان فورتسيف مايزال يأمل بأن يوجه إليهم يفباتي ألكسييفيتش ضربة في المؤخرة في الوقت المناسب. كان الأعداء للوهلة الأولى غير المدقّقة يبدون منتقين انتقاء. ولكن ماكادوا يتحركون من أماكنهم حتى تبين أن أحدهم أعرج، أما كبيرهم (كان يمكن استنتاج أنه هو بالذات كبيرهم من قبعة رأسه الضخمة المتدلية حتى الأرض) فقد كان سميناً جداً.

– آآآ!– صرخ فورتسيف وخطى خطوة إلى الأمام وهو يبرم سيفه كريشة عنفة خرقاء. رأى بطرف عينه أنهم ضربوا الجغرافي بالرمح على نظارته، إلا أنّه استطاع أن يغرس أسنانه في ركبة أحد المهاجمين.

تراجع الرجال المجلدون تجنباً للسيف. فوقع أحدهم على قفاه وراح يزحف دافعاً جسمه بمساعدة الموكاسيني[16] وبحركة فوضوية جانباً. إيه أين أنت يا يفباتي ألكسييفيتش إنّه أنسب وقت لتوجيه الضربة من مكمنك، فينهار الأعداء. إلاّ أن المعركة اتّخذت منحى آخر. اغتنم أمهر حملة الأرياش، قاهر كيس الخيش، اللحظة المناسبةوضرب فورتسيف بفأسه على ذراعه، فسمع صرير أسنان شرس.وصمدت واقية الذراع المصنوعة بشكل جيد أمام الضربة، إلاّ أن فورتسيف تهاوى على ركبتيه، فصحا فجأة، اجتاحه شعور رهيب بالخوف، فحاول وهو يستأنف هجومه أن يبرم السيف بشكل لا

---

[16] موكاسيني هو نوع من الأحذية المصنوعة من الجلد المخملي اللين، يرتديها هنود أميريكا الشمالية الحمر.– المترجم.

يجرح معه أحداً. إلاّ أن الضربة على ذراعه كان مطلوباً منها قسمه، قسم فورتسيف، ورميه للخنازير الكَلِبة. وأفلت بسبب الرعب المفاجئ قبضة السيف، فوقع هذا الأخير على الصخور وابتعد عنه.

قيدوا يدي فورتسيف وراء ظهره وأجلسوه بجانب يفباتي ألكسييفيتش الذي كان قد قيد قبله. كان وجه القائد مهشماً، وكان صامتاً بتجهم. جلس ثلاثة هنود قبالة الأسرى واضعين رماحهم على ركبهم. بصق أحد الأعداء وهو يقف جانباً، بسبب منظر رأس كيس الخيش المقطوع، على مايبدو. وحملوا المهذار، فقد أصبح بلا نظارات عاجزاً تماماً.

أزاح الهندي الكبير قبعته إلى مؤخرة رأسه وحك جبينه العريض المتعرق.

– روسيكو؟.– سأل الأسرى بلهجة غير واضحة.

– نعم، نحن روس، – تمتم يفباتي ألكسييفيتش من بين شفتيه المهروستين.

استدار رئيسهم وأعطى لهنوده أمراً ما.

بدا الهبوط إلى الوادي؛ حيث يوجد معسكر الهنود. لقدظل كيس الخيش مستلقياً إلى الأبد تحت الصنوبرة الجبلية. حاول يفباتي ألكسييفيتش أن يطالب "بقبر مسيحي" من أجله، إلاّ أنّهم لم يصغوا إليه، فظل طوال الطريق يشتم بقذاعة بسبب هذا.

استقبل ظهور المنتصرين بهتافات الإعجاب حتى خارج حدود المعسكر. قادوا الأسرى بين عدد كبير من النيران المشتعلة التي كان ينتشر دخانها باتجاه جدول صغير كان يحد المعسكر من أحد جوانبه وربطوهم وراء الويغفامات[17] بأعمدة مدقوقة في الأرض. وطغت حولهم حيوية مثيرة للاشمئزاز. تجمع الهنود في مجموعات، وجلسوا على الحجارة حول أسرى الأعداء وهم يتحادثون ويشيرون إلى المقيدين بأصابعهم ويقهقهون.

– قرود، قرود بحق. همس يفباتي ألكسييفيتش.

أحضروا طبلاً كبيراً على منصة خاصة به، وأشعلوا بالقرب منه ناراً راحت تتصاعد منها حزم دخان أسود ذي رائحة. حمل هندي عارٍ حتى وسطه، وذو بشرة شديدة الاحتراق، مطرقتين تحملان في رأسيهما كتلتين جلديتين، وراح يضرب بشكل دوري الطبل في وسطه.وراح الصوت الغاضب الهادر يسبح ببطء مع أمواج الدخان المتراقصة.

– لو نضربهم الآن بكل قوتنا.–يفباتي ألكسييفيتش.– ولكن ليس هناك من يحمل المعلومات لجماعتنا.

إلى اليسار من الجالسين سُمع ضجيج جماعة كبيرةٍ وحركة متزايدة. كانت شخصية ما هامة تقترب. ربما هو زعيمهم. كانت قبعة رأسه أكثر القبعات ألواناً وأكثرها طولاً. لم يكن هو طويلاً جداً. لذلك كانت بعض عناصر ثيابه الخارجية تلامس الأرض. كان سلوكه العام يفصح عن وضعه أكثر من زيه.

---

[17] *الويغفام هي خيمة الهنود الحمر في أميريكا الشمالية، تكون ذات شكل دائري أو مربع – المترجم.*

– ماذا تعتقد، ماذا سيفعلون بنا؟ – سأل المهذار هامساً،وشاهد على الرغم من قصر نظره اقتراب أحداث هامة.– الإعدام، وأظنه ممنوعاً، أو التعذيب. وحشية خالصة.

– لا تندب أيها الفارس.

– أي فارس أنا، يا يفباتي ألكسييفيتش،أي فارس أنا؟ لقد ابتدعوا لي، أولئك الأذكياء، أن أذهب أنا للاستطلاع....

– اخرس!...

اقترب الزعيم الأعلى اقتراباً شديداً، واحتشدت وراءه باحترام جمهرة صغيرة من زعماء النمط الأصغر، بينما كان حشد بقية الهنود يئز بتحفظ. من خلال إحساسه بأنه يفقد وعيه أسدل فورتسيف رأسه إلى صدره. إلاّ أن نوبة الدوار لم تعطه إلاّ فترة قصيرة لالتقاط الأنفاس، مثل ظل غيمة عابرة.

عادالوعي للعمل بخيبة أمل مَرَضيّة: من يدري، ربما كان علىهؤلاء الهنود أن يأكلوا لحم أسراهم، كما في الحكايات. وراحت مقاطع من المعلومات التي قرئت في الطفولة تكتظ جزعة في الرأس.

توقف الهندي الرئيسي على بعد ثلاث خطوات من يفباتي ألكسييفيتش وقد حشر يديه تحت حزامه وباعد مابين رجليه.

– مابك تنظر؟ ألم تر سابقاً إنساناً روسياً؟ – صاح القائد بصوت أجش وقد انتفخت أوداجه.

صحح الهندي وضعية نظارته على وجهه... أجلْ نظارته! فتنفس فورتسيف الصعداء. إنه إنسان مثقف. أي أن نفس الشيء فعلوه هم... يستحيل تصور إنسان طبيعي راشد متحضر، بنظارات قرنية مهيبة، ويأكل لحماً بشرياً، وتابع يفباتي ألكسييفيتش صراخه متلفظاً بألفاظ شاتمة. نظر فورتسيف بطرف عينه باستياء إلى رئيسه الغبي– لماذا، لماذا إثارة الرجل.

التفت الهندي نحو حاشيته وقال جملة طويلة، ترددت في ازدحام كلماتها الموسيقية الشبيهة بالكلمات الأوروبية كلمة "روسيكو"المعروفة.

– مسرور هذا الحقير! لابأس، لابد أن يأتي العيد إلى حينا. – تمتم يفباتي ألكسييفيتش متعباً وبصق أمامه على التراب.

خرج من وسط جماعة الهنود المقهقهة بفرح رداً على كلمات كبيرهم هندي سريع الحركة، وجلس القرفصاء أمام يفباتي ألكسييفيتش، وراح يشك توما غاوكه في الأرض على يمين ويسار جزمته الغبراء، فراحت الجمهرة تقهقه بصوت أعلى. لقد كان ذلك نكتة، وربما هي نكتة مهينة. لم تكن هذه الحركة تشكل بالنسبة لأرجل الجالس أي خطر.

– أي متوحشين هؤلاء، آ؟ ماذا يريد مني؟

فجأة اتخذ الزعيم الذي كان يراقب بضحكة ساخرة هذه التسلية غير المفهومة من قبل "صغاره"، اتخذ هيئة جدية، فصاح صيحة عالية وانصرف. ودبت الحركة والاضطراب وإعادة تشكيل الصفوف في جمهرة المتوحشين. أصبحت ضربات الطبل أكثر دوياً، وراح الهنود الذين هيَّجتهم

موسيقاه الشريرة يدبكون قافزين في المكان، ويصيحون بكلمات غيرمفهومة. حمل ظهور الشامان[18] و أوامره الحيوية إلى الهنود الحافز على الاصطفاف في منظومة شيطانية، اصطف المقاتلون خلف بعضهم البعض مشكلين عدداً من الدوائر وحيدة المركز وراحوا يقفزون بشكل منتظم هازين رماحهم ذات الذقون. تابع فورتسيف بانتباه متوتر ماكان يجري، وأصبح الوضع ذا شفافية ضعيفة لا تكفي للفهم. وأخذت بعض خطوط وتفاصيل شيء ما شبه معروف، أو مرئي أو مقروء في يوم من الأيام تبرز هنا وهناك. رقصة الشامان فائقة الفولكلورية، المترافقة بالعويل واللبد بالأرض،ووجوه المقاتلين المتوحشة بشكل تظاهري متعمد وسراويلهم الجلدية ذات الذيول من أجل ستر أقفيتهم العارية. لقد بذل كل المشاركين في هذا الحدث قصارى جهدهم، إلاّ أن آثار "الماكياج" كانت واضحة جداً على الملامح الحقيقية.

بيد أن هذا لم يجعل الموقف أخف وطأة. لقد أدرك فورتسيف أنهم إذا ما قرروا ذبحهم فسيذبحونهم، وإن كانت هذه الرماح تعتبر في مكان ما من لوازم التمثيل: سواءٌ بالنسبة للمقتول أياً كانت الصيغة التي يُقتل بها. انتظر فورتسيف بتوتر شديد نهاية الرقصة، وكانت رؤيته البصرية في غاية الحدة، وعلى العكس منها، كانت رؤيته بالمشاعر غير حادة أبداً، إذ طغى التشوش على داخله.

شتم يفباتي ألكسييفيتش عبر أسنانه بشتائم مقذعة. لم تثر هذه الشرائح المعبرة المنتزعة من أفلام الهنود القديمة، التي كانت ترى بين الفينة والفينة عبر النقع الذي يثيره الراقصون الحمقى، اهتمامه كثيراً. فقد كان يتمثل نفسه كلياً في صورة فارس روسي قديم وقع في الأسر لدى الأنجاس. كان الجغرافي يئن ويشكو من أن كل شيء فيه يؤلمه،وأنه يريدأن يشرب، وأن كل هذا مستحيل الحدوث.

وبالتدريج دخل فورتسيف حالة من النعاس. لقد غرقت، أخيراً، حتى غريزة الحفاظ على الذات في قدر كبير من المعاناة. ثم صحا لأنه سمع لغته الأم. فرفع رأسه بحدة فارتطم قفاه بالعمود الذي كان مقيداً إليه. فأعادته هذه الضربة نهائياً إلى خضم الواقع.

وقف قبالة يفباتي ألكسييفيتش هندي عجوز أُطقِم بشكل ما – ريشة واحدة في رأسه – مع آثار طلاء نصف مرعب وغير متأن على وجهه غير المريح.

قال بلكنة غير مفهومة:

– هيا، قف أيها الجد.– ثم انحنى ونقر بأصبعه المثني على جبين يفباتي ألكسييفيتش المبلل (كان شابان نشيطان قد حلاً الحبل الذي كان يقيد يدي هذا الجبار خلف العمود)، وتابع الهندي القديم دعوته للوقوف، متصوراً أن هذا العجوز المنهك لا يستطيع الوقوف، فأعطى إشارة لمساعديه،– قف.– أمسك المساعدون بيفباتي ألكسييفيتش من واقيات كتفيه وراحوا يرفعون جسمه الضخم شاقولياً.

– ارفعوا أيديكم أيها الأنجاس.– هدر صوت القائد بتكاسل– ماهذا؟ إذا كنتم تريدون إعدامي فأنا أريد أن أصلي أولاً... وفجأة انفجر على المترجم ذي الريشة الوحدة:

– وأنت، من أنت؟ ألست كلباً خائناً؟

---

[18] *الشامان : الكاهن – المترجم.*

– امش، امش. – قال الهندي باستياء، مشيراً للمقاتلين إلى الجهة التي يجب أن يأخذوا إليها الأسير.

ساقوا يفباتي ألكسييفيتش باتجاه خيمة الزعيم. واستمر الرقص، وإن بلا تلك الحماسة السابقة. والشامان كان مايزال يرغي ولكن بعجز كبير في غمرة الغبار المتصاعد الطبل وحده تابع عمله بلا كلل ولا ملل كالقلب.

– إلى أين يأخذونه؟ – قال الجغرافي شاكياً– هذا أمر لا يعرفه إلاّ الشيطان، هذا مستحيل، غير معقول. عندما سيظهر ذلك يجب أن نقول له... يجب أن نكلمه، فهو يفهم اللغة الروسية، عليهم أن ينظروا إلينا بانتباه... نحن أناس مثقفون، ونحن لا نريد أي حرب... لا يمكن أن تحدث مثل هذه الكوابيس في عالمنا. بسبب ماذا، قولوا لي، بسبب ماذا يمكن أن تنشب بيننا هذه الحرب؟

في هذه اللحظة سُمعت من تلك الجهة التي قادوا إليها يفباتي ألكسييفيتش صرخةوخشية شديدة من تلك التي يمكن أن تصدرقبل الموت، قطعت صوت تنفس الشامان الثقيل وعواءه الخافت. ثم سمعت صرخة أخرى مخنوقة. توقفت الدوامة الطقسية هذه اللحظة، ثم عادت لتستأنف أسرع وأشد عزماً، وكأنها حقنت بدم جديد.

أغمض الجغرافي عينيه كمن يتوقع ضربة على رأسه،أو كأنّه يصغي –إذ لم يستطع أن يثق بعينيه– إلى خطوات من سيأتي لأخذ الضحية الثانية، وقال بصوت مبحوح:

– هذا هو.

لم يغمض عينيه عبثاً، إذ سرعان ما ظهرت عبر أمواج الغبار نفس تلك المجموعة– المترجم ومساعدوه. توترت يدا فورتسيف بشكل غريزي محاولاً تقطيع الأحزمة إلاّ أن الأحزمة كانت حقيقية، لا مجرد شكل.

توقف المترجم أمام الجغرافي، فك المساعدون الأربطة فنهض المهذار بتردد مستنداً إلى أذرع أعدائه الجلدية. ارتسمت على وجهه ملامح تشبه ملامح النعجة. وهمس بشيء ما بسرعة، محاولاً النظر إلى عيني الهندي، فلم يسمح له ذلك بهذا، بل طلب منه بحركة من يده أن يتبعه. انهار الجغرافي وكأنه كان منفوخاً وسُحِبَ منه الهواء؛ ومضى في إثر الهندي بمشية المحكوم بالموت.

وهكذا نقترب من النهاية. أخذ فورتسيف يتلفت بقوة بحثاً عن شيء يستند إليه في طريقه إلى أي شكل من أشكال النجاة. حاول أن يسوي من تحت ساقيه في جزمة الفارس كي ينهض مخاطراً باحتمال تهشم مفاصله. ظل طوال نصف دقيقة تقريباً يتلملم صامتاً،إلى أن انهارت قواه أخيراً وتمزق جلد رسغيه. عند ذلك انهار أيضاً، مثلما انهار الجغرافي، فأطبق عينيه، وصر بأسنانه كي لايصرخ من شدة اليأس.

جلس على هذه الحالةطويلاً،أطول مما جلس المهذار، منتظراً دوره. فتح فورتسيف عينيه بحذر – كل شيء على حاله: الشمس المحرقة والرقص والغبار. لم يصدر أي صراخ من جهةخيمة الزعيم... ظهروا!!...

لقد ظهروا فعلاً. إلاّ أنهم... المهذار يسير معهم، خطواته ماتزال مترددة غير واثقة عندما

أصبح بمحاذاة فورتسيف لم يدرك فورتسيف على الفور ما تغير في ملامح رفيقه. أدار المهذار وجهه نحو زميله، توقف لثانية، وانفجر يبكي:

– لقد قتلوا يفباتي ألكسييفيتش.

هنا فهم فورتسيف – النظارات ! لقد أعطاه الهنود نظارات جديدة!

دفعوا المهذار وقادوه إلى وراء الخيم.

شيء جيد أحس فورتسيف بالألم في كل جسمه. يالك من مقاتل مجيد أيها المهذار.

إذن يجب أن يصبح مفهوماً أنه وافق على أن يريهم أين تقف قوات الروس. اختلط الاستياء بشكل غير ملحوظ في صدر فورتسيف بالانفراج، وطغى على الجميع إرهاق عظيم.

هدأ الرقص، وتفرق الراقصون.

من الاستعدادات الجارية في المعسكر يمكن الفهم أن قوات الهنود ستتحرك في هذا النهار أو، ربما، عند المساء، كي تكون عند الفجر جاهزة للقيام بهجوم مفاجئ على عدوها الغافي.

لم يعد أحد يعير الأسير الوحيد الواقف عند العمود أي اهتمام. الحارس الوحيد الجالس غير بعيد عنه علىجذمور شجرة بجانب نار نصف متقدة كان يلتفت إليه في لحظات نادرة. أنه شخصية هادئة لا تتميز بشيء.

أحس فورتسيف بأن وضعه سيء، فقد أصبح الألم في مفاصله المخلعة لا يطاق، وأخذ يئن مع التنفس دون أن يلحظ هو ذلك. عندما سمع الحارس أنينه الخافت، نهض وفك مطرة الماء عن خصره وقربها من شفاه فورتسيف. بعد أن شرب بشراهة حاول فورتسيف أن يبتسم وتمتم بكلمة "شكراً". فعاد الهندي إلى مكانه دون أن يرد بشيء.

بدأ الظلام يحل، فتحركوا. خلال فترة المسير أضافوا شاباً آخر إلى حراسة فورتسيف، شاباً ذا وجه أحمر، معتزاً بذاته، ولئيماً، وقد بدأ خدمته الجديدة بأن أنب زميله بغضب، لأن هذا دس في فم فورتسيف قطعة من الخبز. كن الخبز كريه الطعم، واضح أنّه خبز ذرة، ومع ذلك ظلّ فورتسيف شاكراً لهذا الشاب الأسمر الصامت. فعوضاً عن أن يعذبه راح يطعمه– هكذا فكر فورتسيف مستغرباً وهو يمضغ هذه الكتلة الصمغية.

وبسرعة كبيرة حل الليل. راحت تمر أمام ناظري فورتسيف صور هذا العالم الحبري المقمر المنحدر المعروفة. كان الجيش الهندي يتسلق الهضبة بلا ضجيج.

كان الحارسان يتحادثان فيما بينهما بتكاسل. وفي سياق ثرثرتهما كانت تسمع بعض الكلمات القريبة قرباً معذَّباً من الفهم. كان فورتسيف يشعر عندما كان الكلام يدورحوله. وغالباً ما حدث هذا.كان بكل وضوح مثيراً لفضول الاثنين. تحين الفرصة واختار من الكلمات الإنكليزية ملء الفم،وحاول أن يشرح لهذين الشابين موقفه مما يحدث. "إت إز إ فيري باد شوو" (إنه استعراض سيء جداً) – بهذا الشكل تقريباً. لم يُظهِر الشابان أفهماه أم لم يفهماه. يبدو أن ماكان يهمهما أكثر هوردود فعل كل منهما على ما أعلنه الأسير. باختصار – ظل الوضع على ماهو.

أثناء اقترابهم من قمة الهضبة أفهمهما فورتسيف أنه يرغب في التخلص من قميص الزرد

وغير ذلك مما بقي عليه من المعدن. ولكي يفعلوا ذلك اضطروا إلى فك يديه. وعندما عاد الهندي المتجهم الطيب إلى تقييدهما كان الوثاق – عن عمد أوعن غير عمد –يصعب القول– رحيماً.

عندما قذف ذو الوجه الأحمر ببطن حذائه الماكاسيني كومة الحديد البائسة مبعداً إياها جانباً قال فورتسيف مازحاً دون إرادة منه: "نزع وحيد الجانب للسلاح". ضحك الهنديان بصمت إما لأنّهما التقطا المغزى أو لأنّهما فرحا بهزيمة سلاح العدو على مرأى من عيونهما.

انحدر الجيش بكامله نحو الوادي عندما انبسطت أوائل سحب الضباب، وأصبحت ذرى غابة الصنوبر والبلوط محددة أكثر. كان العشب قد أصبح بارداً وغريباً.

فكر فورتسيف: "لنحشه".

جال الحارس ذو الوجه الأحمر بأنفه في الهواء، محاولاً، على مايبدو، أن يشم إن كانت تفوح في الجو رائحة الروس.

راح الرتل المؤلف من فورتسيف والهنديين المرافقين له ينحرف بعض الشيء نحو يمين الاتجاه الأساسي. وتوقف عند أطراف حرج صغير. أجلسا فورتسيف على حجر باردة تحت أغصان شجرة تفاح بري.

من الجهة اليسرى كان يمكن، إذا أمعن المرء النظر، أن يميز من خلال جذوع أشجار الصنوبر غير الكثيفة في الحرج، على مرتفع قليل الانحدار، خيمة الأمير البيضاء وبعض أعمدة الدخان الكثيف المتصاعدة من المواقد الخامدة.

تخفى الهنود في مناطق الظلال الكثيف التي شكلتها ثنايا المنطقة الكثيرة. فتجمهروا في ذلك القسم من الغابة الذي كان انحداره متجهاً نحو معسكر الروس. لم تلاحظ هناك أية تحركات دفاعية.

إنهم نيام. ليس غريباً على الإنسان العادي، إذا ما وجد نفسه في هذا الموقف،أن يصعب عليه تصور أن هؤلاء "الأعادي" موجودون فعلاً في مكان ما.وإذا كانوا موجودين، فما هو الذي يشكل الخطر الحقيقي!

أثارت المشاعر الغريبة فورتسيف الذي كان يفكر بهذا الموضوع وأمامه تمر صورة استعداد الأعداء للهجوم. نسي يديه المقيدتين، إذ كان يهمه هماً جنونياً جواب واحد على سؤال واحد – أيعقل أن يقع هذا؟ مد مرافقوه المسلحون رؤوسهم إلى الأمام وفغروا أفواههم. كان الموقف متوتراً إلى أقصى درجات التوتر، فإن شيئاً مايجب أن يحدث وحدث. من حافة الغابة المواجه لمعسكر الروس دوى صراخ هستيري نفاذ:

– ياشباب! احذروا، احذروا ياشباب! أنهم هنا ياشباب، هاهم هنا!...

شوهد كيف اندفع من الغابة وراح يركض متعثراً ليصعد على سفح الهضبة خفيف الانحدار. تعثر وسقط منبطحاً على وجهه، ثم نهض وأخذ يدور في المكان بشكل عشوائي. لقد أضاع نظارته.

وبرزت في المعسكر تباشير الحركة. يبدو أن أحدهم رأى الغرباء فصاح ودوى البوق الأميري.

اندفع من الغابة عدد من الهنود، شك أحدهم أثناء جريه رمحه في بطن الجغرافي، وبعد ذلك سقطا معاً بصمت على جنبهما. محارب آخر راح يلوح بتوماغاوكه ملتفتاً إلى الغابة، داعياً الآخرين

للحاق به في الهجوم. وبدأ بعض المحاربين يخرجون من الغابة مترددين.

استمر الصراخ والصخب على الهضبة. البوق الأميري يدوي بلا انقطاع وبعض الخيول تصهل وبعض الرجال يلوحون بالرايات.

راح حوالي خمسين هندياً يتسلقون سفح الهضبة بخطوات سريعة، وفي إثرهم يخرج من الغابة مسرعين آخرون وآخرون.

وأخيراً أحضروا للأمير جواداً، فامتطاه بعد المحاولة الثالثة بمساعدة تابعه، فراح الجواد الفزع يرسم في عدوه دوائر غريبة حول شجرة الدلب التي تتوج الهضبة.

اندفع الهنود كتلة متراصة. وفي وسطهم كان يجري زعيمهم في ردائه الفخم الضخم وهو يلوح بالتوماغاوك.

شبت بقوة وبشكل مفاجئ فوق خط الأفق حافة قرص الشمس العليا،مضخمة صورة المعركة الناشبة للتو.

أصاب أول سهم انطلق من الهضبة حنجرة أحد الأبطال الهنود الراكضين في المقدمة، فهدأ للحظة ممسكاً بالسهم ذي الأرياش، ثم سقط وراح يتدحرج إلى الوراء مرتطماً بالصخور.

في الجناح الأيمن ركض هنديان باتجاه مقاتل وقف يتفرج مشدوهاً فأوقعاه على الأرض وشكاه بالرماح.

توقف الأمير عن الدوران حول شجرة الدلب وانطلق برفقة ثلاثة أو أربعة من الفرسان أنصاف العراة من أعلى الهضبة إلى الأسفل باتجاه الأعداء المهاجمين، وهو يصرخ بصوت جنوني. فتبعه في هذا الهجوم المضاد حوالي عشرين من المقاتلين المدرعين الذين استطاعوا أن يعثروا، ولو بالتلمس، على سيوفهم وتروسهم.

في مواجهة الفرسان المندفعين بلا تكلف، ولكن بيأس، أطلق الهنود بعد أن توقفوا نداءاتهم القتالية.

كانت الشمس تثير المكان كالمجنونة.

اقتحمت الجمهرة الهابطة من الأعلى الجمهرة الزاحفة من الأسفل فاختلط الحابل بالنابل.

ومع ذلك بدأت. فرجة مذهلة وعمل ذاتي دموي فظيع. صراخ واصطكاك حديد، تدافع وحركات غيرمتناسقة لأجساد لا تجيد القتال.

فجأة اقتلع أحد حارسي فورتسيف – الحارس الطيب– من مكانه وأطلق ساقيه للريح باتجاه مكان الموقعة. كانت قامته ترى من خلال جذوع أشجار الصنوبر القليلة، إلى أن اندمج بالخليط كله.

قام الحارس الثاني، بحكم الاندفاع، بعدة خطوات في إثر زميله، إلاّ أنه سرعان ماتوقف وهو يحدق بشيء ما وراء الأشجار.

ربما لن تكون هناك فرصة أنسب من هذه الفرصة. حرر فورتسيف يديه بحذر من الوثاق اللين، ثم قام، مبقياً يديه، بعدُ وراء ظهره، بعدة خطوات إلى الوراء، مراقباً أثناء ذلك بحذر شديد

الحارس. ثم قام بعدة خطوات أخرى، ثم بأخرى، وأخيراً استدار وأطلق ساقيه للريح مولياً الأدبار عبر حرج الصنوبر وعبر دغلة من شجيرات البندق على سفح الهضبة. بعد حوالي ثلاثمائة متر تقريباً التفت وهو يجتاز مرجاً كبيراً من نبات الخلنج فرأى أن الحارس يلاحقه. تابع فورتسيف جريه وهو يئن من الألم ويصر بأسنانه. كانت قدماه المسحوجتان حتى الإدماء تلتهبان. وأغصان الأشجار تصفعه على وجهه، والجذور تندس تحت قدميه. كان هدف فورتسيف بسيط – الابتعاد قدر الإمكان عن ساحة المعركة. العثورعلى مغارة ما فيجلس فيها حتى نهاية هذا الجنون. هذا كلّه مصطنع، كل هذا لا يمكن أن يستمر طويلاً. حتى لوكان الهروب أمراً يعاقب عليه، فليغرِّموه، بل يمكن المكوث في السجن – لابد أن هناك سجوناً سرية. على أن يتجنب هذه المجزرة اللا أخلاقية.

إلاّ أنّ السافل ذا الوجه الأحمر يزداد اقتراباً. كان رأسه الأشقر يلتمع بين جذوع الأشجار. لم تكن الغابة كثيفة، وكانت مُنارة بنور الشمس اللا مبالية.

ودون أن يتفحص المخاضات قفز فورتسيف إلى الجدول عازماً على اجتيازه بخطوتين، وإذا بالجدول عميق حتى الخاصرة، ومجراه وحشي. وقف فورتسيف في وسط التيار وشرب الماء حتى الارتواء. ثم وصل بشكل من الأشكال إلى الضفة المقابلة زحف خارجاً من الماء إلى العشب وارتمى على الأرض. انهارت كل قواه.

نضبت قواه، تلفت حوله. تلفت طويلاً. عصا. فلتأتِ إلى هنا. نهض بشكل ما ممسكاً بيديه خشبة جافة.

هوى الهندي أيضاً باندفاعه في النهر، وابتلع ماء أيضاً.

– ماذا تريد أيها المجنون؟ – صاح فورتسيف بصوت باك ولكن مهدد – ماذا تريد؟ اذهب من هنا! – وهنا لاحظ فورتسيف أن مطارده أعزل من السلاح. لقد رمى رمحه في مكان ما كي لا يعيق هربه السريع. والتقت نظرتاهما.

غطس الهندي مرة أخرى وابتلع ماء وهو ينظر إلى الخشبة في يد فورتسيف.

بعد ذلك خرج إلى ضفته ومضى دون أن يلتفت إلى الخلف سائراً مع مجرى الجدول.

جلس فورتسيف على العشب.. تنهد عدة مرات وأغمي عليه.

***

فتح فورتسيف عينيه وأطبقهما على الفور.

– استيقظ، استيقظ، – قال له صوت رجولي ناعم. أطاع الأمر فرأى أن الغرفة المشمسة والنافذة العريضة المفتوحة على غابة صنوبر مضاءة بشكل ساطع لم تكن حلماً. وليسا حلماً هذان الشخصان في ثوبين أبيضين، اللذين يجلسان على جانبي السرير.

– كل شيء على مايرام– قال أحدهما وابتسم.– لقد حدثت لك مشكلة صغيرة، ولا أخفي عليك أن وعيك كان في خطر، لكنك أثبت أنك أقوى من الظروف، فتجاوزتها، والآن كل شيء سيكون علىمايرام. إننا بحاجة إلى أناس يفكرون بشكل مستقل.

بذل فورتسيف جهده لتذكر شيء ما، إلاّ أن رأسه بدأ يضج.

– لا تجهد نفسك، فعما قريب، وقريباً جداً سيكون كل شيء عندك طبيعياً، أما الآن فأنت بحاجة لأن تنام بعض الوقت أيضاً. إلى اللقاء.

غادره الثوبان الأبيضان. جال فورتسيف بنظره في أرجاء الغرفة – غرفة مستشفى عادية. حدق في غابة الصنوبر – غابة عادية. يقولون أن شيئاً ما قد حدث له. ماذا حدث؟ سحب فورتسيف يده من تحت الغطاء ومسح وجهه، ثم أنزل رسغيه عن وجهه وراح يحدق طويلاً في الضمادات الملفوفة عليهما.

❑❑❑

مـــــوت عمـــــــــتي[19]

للكاتب الألماني المعاصر:
كلاوس شــــليســـينغر

■ ترجمة: عدنان حبال ■

تعريف بالكاتب:

ولد كلاوس شليسينغر في 1937/1/9 في برلين واشتغل في الأعوام 1963–1969 صحافياً حراً" وما زال يعيش حتى الآن فناناً مستقلاً (غير موظف) تزوج الشاعرة وكاتبة الأغاني (بيتينا فيغنر). طرد عام 1979 من عضوية اتحاد الكتاب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة بسبب انتقاده السياسة الثقافية الرسمية وهاجر إلى برلين الغربية منذ عام 1980.

لم يكن غزير الإنتاج وقد طبعت أعماله سنة 1971 بعد مشاكل تتعلق بالنشر كما أن روايته الأولى بعنوان (ميخائيل) لم تلق تشجيعاً من النقاد الألمان الشرقيين آنذاك لأن أسلوبه الجريء في عرض الصراع ضد الفاشية واعترافه بذنوب الأجداد لم يكن مقبولاً أو معتاداً لديهم.

إن حالة اليأس المسيطر على الوجود الإنساني ومحاولة الهروب منها إلى عالم الأحلام صفتان أساسيتان في قصص شليسينغر ولاسيما في مجموعة
(أحلام قديمة عام 1975) أو قصة (انقسام ايرفين راخول) في مجموعة(حلم برلين عام 1977) وأهم مايميز أسلوب هذا القصصي هو الاتجاه نحو الواقع. قصة (موت عمتي) نموذج لهذا الخلط المتقن بين الواقع والحلم المكبوت... صدرت في مجموعة حلم برليني) عام 1977 في روستوك.

– ماتت عمتي حينما كنت في الرابعةعشرة. وتركت لنا رسالتين بالمعنى نفسه وهو الوداع، كتبت فيهما سامحوني من فضلكم لا أستطيع الاستمرار... المحبة لكم: هيدفيغ كانت الرسالة الأولى

---

[19]*Ulaus Schlesinger :Der Tod meiner Tante .*

موجهة إلى أمي وحملت ملاحظة إضافية هي: -لا أستطيع، لا أستطيع، لا أستطيع، وكانت الرسالة الثانية لابنها وحملت أيضاً جملة إضافية تصعب قراءتها وتهبط كلماتها منحدرة جداً للأسفل: – إن الله سيغفر لي...

جاء موتها مفاجئاً "لنا جميعاً"، فقد عرفناها امرأة نشيطة محبة للحياة، كانت أصغر أخوات أبي سناً وتزوجت الكهربائي كورت ب، الذي اختفت آثاره مع آثار أبي في شهور الحرب الأخيرة وكنا نأمل أن يكون كلاهما وقع في الأسر وأن يعودا ويقفا يوماً ما فجأة وراء باب البيت، كانت عمتي قبل رحيل زوجها امرأة عادية مثل أمي تصبّ اهتمامها كله على شؤون المنزل وتربية الأطفال. وقد عملت المرأتان في السنوات الأولى بعد الحرب في إزالة الأنقاض وبعد ذلك في مصنع ستالين للأجهزة الكهربائية في برلين– تريبتون، عملت أمي رسّامة خطوط بيانية وعمتي حفارة معادن وقد استطاعت أن تتأقلم مع ظروف مابعد الحرب أكثر مما فعلت أمي... إذ كانت تتجول غالباً نهاية الأسبوع في الريف حاملة كيس بضائع استهلاكية من المدينة وتقايضها بمواد غذائية تعود لتقتسمها معنا وكثيراً ماقالت لأمي كلما وجدتها ميالة للتشاؤم واليأس: – أين شجاعتك يا ترودشن؟ لا يجوز أن يفقد الإنسان الأمل. ثم تطلب إعطاءها أوراق اللعب وتقعد لتفتح فيها حتى يعود الملك القلب (الملك الكُبّه) إلى بيته المنشود...

لقد حرصت عمتي طيلة حياتها على أن تعيش امرأة مستقيمة ونظامية تريد، كما قالت لأمي مراراً، أن تستفيد قدر الإمكان من البيئة التي تعيشها فتقوم بواجباتها كمواطنة خير قيام ولا تطيق الإهمال في ذلك أو التقاعس عنه.

حتى أنها في أسابيع الفوضى التي تلت نهاية الحرب لم تسمح لي، وقدكنت أزور عندها، بأن أنزل وألعب قبل أن أنظف حذائي وأسرح شعري كانت تقول لي محذرة مقطبة:

– هل تريد أن تصبح صبيّ شوارع؟

وما زلت أذكر حتى الآن خصلة فريدة من خصال عمتي، كانت تقف في وسط الغرفة وتبدأ فجأة بفرك كفيها معاً بينمايتقلص وجهها ويتمدد بطريقة غريبة تماماً، وكانت هذه الحركة دائماً تعبر لنا عن سعادتها الغامرة. إنّني مازلت أسمع حتى اليوم حفيف فرك كفيّها العجيب. وكان لعمتي ابن أحب ممثلة سينمائية مشهورة لم تبادله هذا الحب فتطوع قبل حصوله على الشهادة الثانوية في الجيش وهرب إلى جبهة القتال،... ثم وقع عام 1945 في الأسر الأميريكي بصفته ضابط صف في الجيش الألماني وبقي حتى أطلق سراحه بعد عامين ونصف فتعرف على فتاة بافارية تزوجها عام 1949 بعد أن تحول بناء على طلبها إلى اعتناق المذهب الكاثوليكي.

كانت الأمنية الكبرى لعمتي هي أن يعود ابنها مع زوجته إلى برلين، لكنه كتب لها في رسالة أن ذلك مستحيل طالما أن الروس موجودون هناك وأنه يريد هنا في فرايسينغ، (بافاريا العليا) موطن زوجته،بناء حياة جديدة،وهنا قررت عمتي أن تتحدث معه وجهاً لوجه، أرادت أن تعبر الحدود الخضراء الفاصلة بين منطقتي الاحتلال السوفيتية والأميركية، وكم نصحتها أمي بالعدول عن هذه الرحلة التي سمعنا أنها لا تخلو من أخطار، بالنسبة لامرأة وحيدة في مطلع الأربعينات من عمرها، لكن عمتي أصرت بشدة، وراحت في غمرة فرحتها لرؤية ابنها الوحيد بعد غياب خمس سنوات تفرك

كفيها ببعضهما البعض كما هي العادة.

لقد اجتازت الحدود دون عقبات. وعادت يبدو على وجهها الارتياح ثم حدثتنا بأن ابنها يشكو من عدة مشكلات مهنية ومالية، فهو لم يتعلم أية مهنة، لكنه وجد زوجته جميلة وطيبة ويريد الآن أن يفكر ملياً في مسألة عودته للعيش في برلين، وقد ظهر ابن عمتي بالفعل مع زوجته في برلين مع حلول الصيف التالي، كان طويل القامة بشكل يلفت الأنظار ويلعب، كما روى لي، حارس مرمى في فريق ميونيخ الثاني لكرة القدم وهوالآن واثق من صعوده سلم المجد الرياضي انتظر قال لي: –سألعب الموسم القادم داخل الفريق المنتخب. أما زوجته واسمها توني فترتدي ثياباً من التراث البافاري وتستطيع الصفير من فمها بإصبعين، وقد أراد ابن عمتي البقاء أسبوعين في برلين، لكنه فاجأنا جميعاً، وخاصة عمتي، بعزمه على الرحيل بعد ثلاثة أيام، وقال إنه لم يذق طعم النوم هنا عند الروس، إن الخوف ظل معششاً في نقرته كما قالت لنا عمتي بعد سفره وأضافت ووجهها يطفح بالقلق: من يدري ماذا عاناه الصبي خلال سنوات الحرب؟ ويبدو أن ابن عمتي بدأ يحسب فرص حياته المهنية بعد أن وجد أمه متجاوبة مع فكرة إقامته نهائياً في فريسينغ وليس في برلين وقالت لنا: باعتباره صار كاثوليكياً فهو سيحصل على فرص عمل أفضل هناك ثم إن تلك المنطقة جميلة كالحلم.

في شتاء عام 1950 تقدمت عمتي بطلب منحها تصريحاً مدته أربعة أسابيع للإقامة في منطقة الاحتلال الأميريكي من برلين وحصلت على هذا التصريح للربيع القادم، وقد رأيتُ عمتي حينها في سعادة لم تكن قط أعظم من أي وقت مضى، وأهدتني في عيد ميلادي الرابع عشر في شهر كانون الثاني جميع أعداد مجلة (الطبيعة والتقنية بعد أن عثرت عليها في إحدى المكتبات الأثرية للعامين (1948–1949)، بالإضافةإلى كتابين من مكتبة ابنها هما: "يروغ يبناتش لكونراد فرديناندماير"، والسيرة الذاتية لـ "تيتلبيك"، كما أنها وضعت تحت تصرفي خلال احتفالات عيد الفصح التالي بندقية ضغط الهواء التي يملكها ابن عمتي، لقد احمر وجهي كثيراً لشدة الفرح، أما عمتي فقد راحت تقلص عضلات وجهها وترخيها وهي تفرك كفاً بكف ثم ابتسمت لي، لكنني عندما فتحت لها الباب قبل موعد سفرها بأربعة عشر يوماً لم أتعرف عليها للوهلة الأولى، كانت شاحبة كالموتى وتجاوزتني داخلة غائبة الذهن لتقعد على كنبة، وقد هرولت أمي مذعورة نحوها وهي تستحلفها باسم الله أن تقص عليها ما حدث.. ياإلهي، هيته، تكلمي، قولي أي شيء وانفجرت عمتي باكية فقط ولم تتفوه إلا بعد ربع ساعة بكلمات بللتها الدموع:

– لم أشأ أن أثقل على مانغريد بزيارتي وأسبب له نفقات غير ضرورية.

وقتها حدث مايلي: استعدت عمتي للسفر إلى برلين الغربية وتذكرت بعض بقايا المعادن التي كان زوجها يخزنها في السقيفة، وعملاً بنصيحة جارتها أخذت عدة كيلو غرامات من هذه المعادن الملونة واستطاعت أن تبيعها في الجزء الغربي من برلين إلى أحد تجار السلع القديمة بثمن كان للمفاجأة مرتفعاً جداً وبالمارك الألماني الغربي.. أما اليوم فقد حاولت العبور أيضاً بسبعة كيلو غرامات من الرصاص النقي كانت قد صهرتها على الموقد إلى سبائك صغيرة وزعتها في حقيبة التسوق ثم صعدت الترام رقم أربعة الذي كان يعبر شارع برناور وهو شارع يتبع أحد جزئيه للمنطقة الفرنسية والجزء الآخر للسوفيتيه...

وفي شارع ايير سفالدر قبيل الحدود بين المنطقتين دخل المفتشون الذين صعدوا إلى الحافلة قبل قليل وكانت عمتي قد وضعت حقيبتها، كما فعلت في المرة السابقة، إلىجانبها بشكل لا يلفت الأنظار، وكان كل شيء، كما قالت لنا وهي تجهش في البكاء، سيمر بسلام، لولا أن ارتطمت قدم أحد المفتشين صدفة بالحقيبة وراح يسأل ووجهه يتعصّر من الألم عن صاحبها، ولم تجرؤ عمتي على أن تنفي ملكيتها للحقيبة، وهكذا خضعت المرأة بعد إنزالها من الترام ليس لتفتيش متاعها فحسب، بل ولتفتيش جسدها أيضاً في حجرة مغلقة تابعة لإدارة البريد هناك، وبعد ذلك اقتيدت بسيارة الشرطة إلى مقر الرئاسة في شارع نوية كونيغ، حيث جرى التحقيق معها من قبل ضابط شرطة جنائية، وحيث اعترفت بكل شيء، وطبعاً "لم يصدقوا أنها فعلت ذلك للمرة الثانية فقط، (وهنا عادت عمتي للبكاء المرير دون تحفظ مما دعا أمي إلى مقاطعتها وتهدئتها) ثم تابعت سرد القصة فقالت إنهم التقطوا بصمات أصابعها العشرة، وأدخلوها إلى حجرة أخرى راحوا يلتقطون لها فيها صوراً مختلفة. من جميع الجهات، وأضافت مشدوهة رغم بكائها الصاخب تقول: – كما لو أنني مجرمة خطيرة...

وصمتت وتجاوزت نظراتها التائهة أمي حتى عبرت النافذة خلفها، ولا أذكر أنني رأيتُ عمتي في مثل هذا اليأس والضياع الذين فيهما تلك اللحظة...

واظبت في الأسبوعين التاليين على المجيء إلينا كل مساء، وكانت تقعد على إحدى الكنبتين في مواجهة أمي ولا تتحدث إلا نادراً وعندما تسأل في الموضوع نفسه فقط، تقول: ترى ماذا سيحدث الآن بحق الإله؟.. وتؤكد أنها لم تدخل طيلة حياتها في أية مشكلة مع الشرطة وتسأل:

– كيف سأتحمل نظرات ابني إليّ؟

وتقول لها أمي وهي تجهد في منح صوتها رنيناً خالياً من القلق: –ولكن ياهيته، أنتِ لست مهربة والمعادن هي ملك خاص لك، لا تسمحي لشعرك أن يشيب من هموم كهذه! وكانت عمتي تلوذ بالصمت ويبدو عليها بعض الارتياح، ولكن كلما ازدادت محاولات أمي تخليص عمتي من أفكارها القلقة كلما اشتد عليها الحصار الذي تعاني منه، ذلك أن التحول الذي كان يجري داخلها كان تحولاً متناقضاً فهي من جهة تستعد للسفر إلى ابنها وقد اشترت معطفاً جديداً وظهرت قبل يومين من موعد سفرها بقصة شعر جديدة، وهي من جهة أخرى تحمل عبء مايصل إليها من تعليقات على قضيتها كما كانت تسمي مشكلتها وتتظاهر بالانضباط والوعي متوقعة جميع الاحتمالات، وقد لفت نظري في تلك الفترة أنها لم تعد تنظر إلى عينيّ عندما تتحدث معي، ومرة قعدتُ معنا إلىطاولة العشاء دون أن تأكل شيئاً ورفعت رأسها وقالت لأمي: – ترودشن، أنا الآن تحت المراقبة!

– ولكن يا هيته؟ اعترضت أمي مستغربة، فعادت عمتي تقول ويبدو أنها متأكدة تماماً من قولها: مساء أمس وقف رجل في مواجهة مدخل البناء ولم ينقطع عن النظر إلى أعلى وهزت أمي رأسها غير مصدقة عمتي بثقة شديدة:بلى، بلى، رأيته أيضاً نفسه في ترام المدينة السريع وكان يراقبني.

– هيته أنت مخطئة بالتأكيد، ناشدتها أمي.

– كلا... لا مجال هنا للخطأ، أجابت عمتي.

– أنت تتوهمين... أنت تبالغين في التفكير.

– تراودشن، أنهم سوف يزجون بي في السجن، وأغلقت كفيها أمام وجهها وكأنها تخشى أن تنطق بكلمة ما، لم يكن أحد في محيطنا آنذاك يجرؤ على قولها أو التفكير بها لنفسه، ما زلت أذكر أن تلك الكلمة ولّدت في نفسي شعوراً مؤذياً كما كانت تفعله كلمة الطاعون عندما أقرؤها في كتاب، أذكر أيضاً ذلك الرعب الذي ارتسم على وجه أمي كما لو أنها سمعت لتوها كلمة خبر مقتل أبي المفقود في الحرب، (حتى كلمة موت أبي كانت ستلقى لدى أمي تفهماً أكبر من الكلمة التي نطقت بها عمتي والتي كانت تعني وصمة عار لا يزول ولعنة لا خلاص منها...)

– ولكن ياهيته! صرخت أمي بعد أن استعادت عزمها، – لا يحق لك أن تتوقعي أسوأ النتائج سافري أولاً إلى ابنك مانغريد ودعي الأيام تفعل ما تشاء!

وخرجت عمتي من عندنا ونحن نتابعها كالعادة بنظراتنا عبر النافذة ونلوح لها ووراءها بأيدينا حتى تدير ظهرها وتختفي على زاوية الشارع، حيث كانت تسكن في البناء رقم 38 من شارع كان اسمه فايسنبورغ.

وفي صباح اليوم التالي، وهو يوم سفرها، لفتت عمتي، كما رووا لنا فيما بعد، أنظار المارة إليها، إذ وقفت على مصطبة النافذة وقامت بحركات تظهر عزمها القفز إلى الأسفل، وقد تجمع عدد من الناس راح بعضهم يصيح بها رادعاً وطالباً بالإشارة أن تعود إلى داخل مسكنها، حتى عادت بالفعل وأغلقت النافذة، لكن إحدى جاراتها التي انتبهت من ضجيج الشارع وكان عندها مفتاح ثان تركته لها عمتي من أجل تسهيل قراءة عدّاد الغاز في فترة غيابها، هذه الجارة رنت جرس الشقة وعندما لم يفتح لها أحد الباب فتحته بالمفتاح ودخلت، وروت لنا فيما بعد أنها وجدت الغرفة المطلة على الشارع خالية تماماً وعندما دخلت المطبخ المطل على ساحة البناء الخلفية رأت عمتي قاعدة على مصطبة الشباك مديرة ظهرها ومادة ساقيها في الهواء، وقبل أن تنطق الجارة بكلمة استغاثة واحدة باتجاه الجيران كانت عمتي قد قفزت إلى الأسفل.. وبعد فحص الجثة أثبت الأطباء كسراً مزدوجاً في الجمجمة وكسوراً أخرى في عظمي الفخذين وجروحاً في أعضاء الجسم الداخلية الحيوية...

بعد أسبوعين استلمت أمي رسالة من فرايسينغ تضمنت تعليمات تفصيلية حول كيفية وجوب تنفيذ عملية دفن عمتي المتوفاة وكذلك الأسباب التي تحول دون حضور المرسل، ابن عمتي مانغريد، والمشاركة في مراسم دفن أمه، وهو لا يريد أن يهدد فرص نجاحه المهني بالخطر ويقول في ختام رسالته:

– إن مشاعري كلها معكم، ورغم أنني ولأسباب دينية لا أقر عملية انتحار أمي العزيزة... فأنا أقدر الدافع لديها وهو أنها أرادت أن توفر علىنفسها وعليَّ ماهوأدهى وأمرّ....

❑❑❑

قصص قصيرة جداً

للكاتب المكسيكي

كارلوس فوينتس

■ ترجمة محسن الخفاجي ■

السيد يزور أراضيه:

وصل في المساء على رأس عشرين رجلاً مسلّحاً. عدوا بسرعة على طول المزارع المختنقة بالضباب، قطّعوا بضربات السياط رؤوس سنابل القمح، يحملون في أيديهم المشاعل، وحين وصلوا إلى كوخ وسط السهل، رموا المشاعل على سقف التبن، وانتظروا أن يخرج "بيدرو" وولداه كالحيوانات من العرين.

ومن أعلى حصانه اتهم "السيّد" الفلاحَ العجوزَ بتخليه عن واجبات العبد. قال "بيدرو" ليس هذا صحيحاً، وأن القوانين القديمة تلزمه أن يدفع للسيّد نصيباً من الغلال فقط ويحتفظ بنصيب آخر لطعامه وطعام عائلته، وبيع قسط منها في السوق.

كان "بيدرو" يتكلم، وهو ينظر إلى السقف المشتعل، وإلى "السيّد" الراكب على حصانه الأصفر ذي الجلد المنمش بينما جلد "بيدرو" يشبه جلد الحصان.

–ليس هناك قانون سوى قانوني

أكد السيد لبيدرو وأضاف قائلاً.

–وهذا المكان معزول ولا يمكنك التوسل إلى عدالة قديمة لا يجري العمل بها اليوم. إن أبناء "بيدرو" سيحملون بالقوة للخدمة في جيش السيد، والغلة المقبلة يجب تسليمها عند باب قلعة السيد.

وقال السيد:

–عليك بالطاعة، وإلاّ تحولت أراضيك إلى رماد لن تنمو فيها حتى الأعشاب الضارة. وتم ربط أبناء "بيدرو" على ظهور الجياد، وركبت الزمرة المسلحة عائدة إلى القلعة وبقي "بيدرو" بجانب كوخه المحترق.

الطاعـــون:

الجثث ترقد في الشوارع، والأبواب عليها علامات صليب مصبوغة بعجالة، الرياح الحاقدة تجلد الرايات الصفر في الصوامع المرتفعة، الشحاذون لا يجرؤون على العمل، فقط ينظرون إلى رجل يطارد كلباً حول الساحة، وأخيراً يقبض عليها، ويقتله ضرباً بهراوة، إذ يقال أن الحيوانات هي المذنبة، هي السبب في وباء الطاعون.

المرضى يلقى بهم خارج منازلهم، يطوفون في عزلة، وأخيراً ينضمون إلى موبوئين آخرين في كومة الأزبال، الأجسام المسوّدة تطفو على سطح النهر، والأسماك السود تموت في الضفة الملّوثة، والقبور المفتوحة تحرق، وبعض الفرق الموسيقية الحزينة تعزف في الساحة أملاً في تبديد الجو المعبدي والكئيب المعّلق على المدينة.

أشخاص قليلون يجرؤون على السير في الشوارع، يلبسون عباءات طويلة سوداً وغليظة، قفازات من جلد، جزمات وأقنعة لها عيون زجاجية ومناقير مليئة بالكمثرى، وأغلقت الأديرة أبوابها، وسدت نوافذها، ولكن راهباً بسيطاً وطبيباً يدعى سيمون كانت له الجرأة، خرج اعتقاداً منه بأن واجبه هو الاعتناء بالمرضى وعلاجهم، قبل أن يقترب منهم يبلّل حزامه المصبوغ بالدم اليابس والمزين بالضفادع المسحوقة، حين يكون من واجبه الاستماع إلى اعترافات المرضى، يدير لهم ظهره دائماً، وأي موبوء يتنفس يملأ دن ماء من رماد الموتى، المنكوبون يتأوهون، يشتكون ويتقيؤون. جراحهم السود تنفجر حبراً كفوهة بركان. و"سيمون" يدير القداس الأخير. يبلل القربان في الخل، ويمنحها لهم على رأس عود طويل جداً.

المدينة تختنق تحت أزبالها. الفضلات كلها تكاد تكون من الجثث. عندئذ يقترب مدير السجن إلى "سيمون" ويطلب منه أن يذهب إلى السجن، ويتحدث مع السجناء، ويعرض عليهم ما يأتي: سيكونون أحراراً بعد أن ينتهي الطاعون إن قدمّوا خدمة في الشوارع، إحراق الموتى، يذهب سيمون إلى السجن ويقدم لهم العرض، ينذرهم بالخطر المحدق بهم، إذا بقوا في السجن معزولين سينجون من المرض، أما خارجه، وهم يجمعون الجثث بعضهم سيموت، والناجون من بينهم سيصبحون أحراراً.

السجناء يقبلون العرض الذي قدمه لهم "سيمون" يقودهم الراهب البسيط إلى الشوارع. يبدأ السجناء في تكديس الجثث على العربات.

وجـــه ســـــيمون

انتهى الطاعون في المدينة. السجناء يدفنون الجثث الأخيرة بمساعدة الراهب "سيمون" الرايات الصفر تم انزالها، بينما يجتمع الراهب مع السجناء حول النار والكل يتحدث عن ذكريات المدة الأخيرة التي قضاها مع بعضهم. إنهم أصدقاء.

هناك صمت نهائي وقصير، يخبرهم سيمون إنهم أحرار، حقيقة أن كثيراً منهم مات، ولكن الذين نجوا غنموا شيئاً أكثر من حياتهم، فازوا بحرياتهم، يشربون آخر جرعة من قربة الخمر، يقترب

منهم مدير السجن والجنود المسلحون. مدير السجن يأمر زمرته المسلّحة بأخذ السجناء والعودة بهم مرة أخرى إلى السجن. انتهت مدة العفو، جميع السجناء الذين بقوا على قيد الحياة سيعودون إلى السجن حتى نهاية أحكامهم.

أحد السجناء يبصق على وجه سيمون.

❑

❑ المصدر

Spainish Modern Short stovies 1987.

كارلوس فوينتس ***Carlos Fuentes*** :

كاتب مكسيكي وأستاذ جامعي ودبلوماسي. ولد عام 1929 في بنما يعد من رواد القصة والرواية الجديدة في المكسيك. بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص القصيرة ونشر روايته الأولى "الهواء الرائق" عام 1958 التي اطرى النقاد البناء الفني المتميز فيها. من كتبه الأخرى: "الضمير الحي" "أورا" "تبديل الجلد" "موت ارتيميوكروث" "الغرينغو العجوز" "الأقرباء الأبعدون" "المنطقة الأكثر شفافية" "المياه المحترقة: قصص" "المنطقة المقدسة"

إنه كاتب بارع في المزج داخل نص واحد بين عدة مستويات تتراوح بين الأسطوري والتاريخي والزمن الراهن.

حصل فونتيس على جوائز عديدة أهمها جائزة "سيرفانتيس" التي تمنح لأحسن كاتب باللغة الاسبانية.

❑❑❑

الشـــــعر الســـــواحلي

■ تقديم وترجمة صخر الحاج حسين ■

مقدمة عامة:

من هم السواحليون؟ وما هي أصولهم، هل هم من العرب، أم من الفرس أم من الهنود.

ربما لا تعنينا هنا تفاصيل قد يكون لها طابع سياسي أو اجتماعي بقدر ما تعنينا الحالات الوجدانية التي ينعكس صداها في فن الشعر والذي نحن بصدده هنا.

لكننا وبالتأكيد نستطيع القول بأن المساهمات العربية الإسلامية والفارسية والهندية تبدو واضحة المعالم في هذه النقطة من الساحل الشرقي الإفريقي.

فقد جلب معهم الفرس التنظيمات السياسية وأتى الهنود بصناعاتهم وفنونهم أما العرب كان لهم الإنجاز الأكبر فقد أتوا بالإسلام ومعه جاءت المعرفة والعلوم التي كان لها الفضل في تشكيل الوعي والإدراك في هذا الشاطئ السواحلي.

فمساجد "مومباسا" وأقواس "كيلوا" و"جيدي" والأبواب المنحوتة والتصميمات الفنية المحفورة على الأثاث والأدوات ما تزال شواهد تدل على عظمة الإرث الإسلامي هناك.

وأضافت حركة التجارة النشطة مساهمات هامة في وسم المنطقة بطابع الفن الأصيل. ويبقى السؤال من هم السواحليون؟

هناك من يقول بأنهم عرب الساحل، مقارنة بالأفارقة، فبالنسبة لأصحاب هذا الرأي تبدو اللغة السواحلية مزيجاً من العربية مع لهجات "البانتو"، ولهذا الرأي مسوغاته إذ لا تزال الكثير من المفردات السواحلية ترتكز على أصولها العربية(1).

وهناك من يقول بأن اللغة السواحلية هي لغة مستقلة قائمة بذاتها كالإنكليزية مثلاً. ويعتمد القائلين بهذا، على أن ليس هناك لغات نقية، مع الإقرار بوجود امتزاجات أخرى كان للعربية النصيب الأكبر.

ويتابع أصحاب هذا الرأي بأن السواحليون ليسوا عرباً أو "بانتو" بل هم أمة جديدة.

فاللغة السواحلية كالإنكليزية تظهر فسيفساء يستطيع المرء أن يتتبع أصولها المختلفة،

والناطقون بها صاغوا لها بنية جديدة استخدمت فيها عناصر الماضي كوسيلة لبناء ثقافة جديدة.

لكن ما يجمع عليه الجميع هو أن الثقافة هناك ثقافة إسلامية ولا عجب، فالميدان الأهم هناك هو الشعر.

الشعر السواحلي:

إن الإبداع الأهم للشعب السواحلي هو الشعر فالشعر هو الميدان الوحيد للتعبير عن حالات وجدانية وفنية.

ينقسم فن الشعر في اللغة السواحلية إلى:

1-الشعر التعليمي *: هناك العديد من القصائد المكتوبة بالعربية التي كتبها المسلمون وفيها يحضون الناس على اتباع الحياة القويمة وسلوك طريق الفضيلة.*

وكثير من هذه الأشعار يمكن مقارنته بالأشعار الشفاهية التي انتشرت في أوروبا في العصور الوسطى(2).

2-الشعر السردي *: يعتمد هذا الشكل من الشعر على القصائد الطويلة، بعض منها كتب في بدايات القرن الثامن عشر.*

وأقدم ملحمة معروفة هنا هي عن المعارك والفتوحات التي قادها المسلمون في عهد الرسول الكريم (ص). وقد كتبت جميع هذه القصائد بالعربية فهناك ما يقرب من سبعين قصيدة أطولها يحتوي على ستة آلاف مقطع كتبت ببحر (Utenzi)(3).

3-الشعر المحلي *: يظهر هذا النوع من الشعر في الصحف اليومية في تنزانيا وكينيا ويكتب عادة ببحر (الشايري) (shairi)(4).*

وأطلقت هذه التسمية على هذا الشعر كونه يستجيب للأحداث اليومية وعادة تبدأ هذه القصائد الموجهة إلى المحرر بالبيت التالي:

"أعطني مساحة في صحيفتك أيها المحرر"

في الماضي كانت العربية هي لغة هذه القصائد والتي كانت في بعض الأحيان تطرح موضوعات دينية.

4-الأغاني *: هناك القليل من الشعر الغنائي بالمفهوم الأوروبي وغالباً ما يكتب هذا الشعر ببحر -الشايري- ومعظم ما ندعوه اليوم بالقصائد الغنائية أو الأشعار الغزلية كتبت كأغنيات. فأي قصيدة مهداة من كاتبها إلى حبيبته يمكن أن تسمع في اليوم التالي على لسان الأمة بأسرها وهناك نوعان أساسيان لهذا الشعر:*

الشعر الغنائي الكلاسيكي المكتوب بأوزان وبحور نظامية.

■ الشعر السواحلي■

والشعر الغنائي الحديث المكتوب بأبيات لا تعتمد الوزن وبمقاطع غير متساوية

ويمكن القول بأن البحور الشائعة هي بحر "الويمبو"(Wimbo) وبحر الشايري.

يبقى أن نقول: بأن الشعر السواحلي شعر بسيط سهل وذلك لابتعاده عن الموضوعات التي تطرح اشكالات اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية فالشعر هناك مرتبط بالغناء والقصيدة هناك دائماً مهداة من حبيب إلى حبيبته وهذا ما سوف نلمسه في الشواهد التي اخترناها من بين عشرات القصائد الأخرى.

❑

أربع قصائد من الشعر السواحلي الإفريقي

أحبي من يحبك

آمل من حبيبتي
مداوية قلبي
أن تأتي في ليلة مقمرة
وقت لا تزال النجوم في الظلام
أن تأتي وتمسح دموعي
أتوسل أن تفعل بدون شفقة
أنت تسمعين بدون شك
كلماتي الصادقة
كل شخص يعرف
أنك لي وليس من شأنك الغرباء
فإن لم توافقيني
تذكري أنك على خطأ
تذكري الماضي

حيث من المؤكد أنها لم تكن حلماً
أيام الحب
التي أذاقتنا العذاب
من الأفضل أن تطلبي شخصاً يريدك
فتلك هي عادة العالم
أنصتي إلى ما أقوله لك
عن معاناتي وحزني
أنت طبيبة قلبي
لكنك لا تحسين بالوفاء لي
أحبي من يحبك
وإن بدا ذلك مستحيلاً
إنك نصيبي الذي قسم لي
في هذا العالم كما في الفردوس

■ الشعر السواحلي■

أي شيء لا يرضيك
أخبريني به

وإذا كنت قد أضجرتك
أرجو أن تغفري لي

❑

إنـي أسألك أيـها الحب

إنـي أسألك أيها الحب
هل عصيت قواعدك؟
هل توضح ذلك لـي؟
وتهدئ خاطري كلماتك؟
العالم يدهشنـي
لأنك -يا حب- تغير الأشياء.
وضح غايتك
ما الذي دبرته؟
إذا كنت تنوي إلقائي في الخطر
مع ما تخطط من أشياء
فالرب سيبقي خاطري حراً
سوف أشرح لك -ويحرص-
الحب عادة ثقة
لكنك جعلتنـي- وأنا صديقك- نحيلاً ورقيقاً
لقد أصبحت واهناً ومهموماً

بسبب ما فعلته بي
أي صنف من الكائنات ذلك؟
ما تفعله ليس حلالاً
ثمرتك نبتت في وحدي
فلا أستطيع النوم طوال الليل
من التفكير بصديقتي
وهي لا تبدي الانتباه
لذا وحدي أعانـي
أتوسل إليك
أستجديك يا حبي
إذا لم توافق صديقتـي
أن تترك قلبي وحيداً
وإذا لم توافق أنت
فليحرسنـي الرب

❑

لا بأس باللوم

لو عرفت فقط
كيف تشكلت صورتك
الكاملة
تماماً مثل ملاك
جميل بلا أي عيب
فكيف أستطيع البقاء بعيداً عنك
يوماً ما سأقبلك
حتى ترتعش الورود
الحريري شعركِ
أتوق لبقائه طويلاً في يدي
صورتك عادية
إنما عنقك طويل
الفردوس بيتك
وعلى الأرض شقائك
يوماً ما سأقبلك
حتى ترتعش الورود
كالقمر تشعين
رغوة، منورة
يلمع نابك كثيراً عندما تضحكين
وأفقد سكينتي
اللآلئ تكمد
الماس يحجبه الظلام
يوماً ما سأقبلك
حتى ترتعش الورود
وأنت تعبرين الحديقة
ترتعش الأزهار
وتنثر على الأرض أخيراً
خشية أن تخزى
وتبقى بلا قيمة
حين جميلتهم تمضي
يوماً ما سأقبلك
حتى ترتعش الورود
من سيلومني!!
لن أفيق من حلمي
حلمي في حبك
لن أغير في رأي
فوحدك في قلبي
لن تفلتين مني أبداً
يوماً ما سأقبلك
حتى ترتعش الورود

□

أنت من تستخف بي

يا من تهزئين بي
بسبب حبي
تعتبرين ذلك حماقة
لأنك لم تحبي بعد
لو تعرفين كم يتألم العشاق
ويهزلون كالخيوط
سوف أخبرك عن حبي
عندما تستقبلينه بسوء
سيتركك باكية
أصغي بانتباه:
اللذين اعتادوا عليه
نالت من معظمهم الكآبة
يوماً ما سوف تحبين
يا صديقتي العزيزة
ستسوء حالتك وتنحفين
من التفكير كل الوقت بالحب
الحب سيسومك العذاب
ويلا جدوى تبحثين عن النوم
إذا شاء اللّه ذلك
وأراد أن تجربي عناءه
فقد تحبين من لا يرغب بك
وربما أراك وقتها فإذا سخرت مني
فهذا يعني إنه لم يحدث لك بعد
أن جربت شدة الحب

❑

❑ هوامش:

1-كما ورد في نهاية البحث

2-الشعر السواحلي التقليدي "ليدن" -إي -جي بريل 1967

3-كل مقطع أربعة أبيات ولكل بيت ثمانية تفعيلات

4-يدعى هذا البحر بالبحر الرباعي لأنه يحتوي على مقاطع وكل مقطع يحتوي على أربعة أبيات.

❑❑❑

المســــرح

هزلية عدالة الحاكم؛ تأليف : أليخاندرو كاسونا، ترجمة علي إبراهيم أشقر

❐❐

هزلية عدالة الحاكم
Farsa y yusticia del Gorregidor

تأليف : أليخاندرو كاسونا
for : Alejandro Casona

■ ت. علي إبراهيم أشقر ■

(مسرحية ذات فصل واحد
مستمدة من التراث الشعبي العربي.)

مقدمـــة :

مسرحية الفصل الواحد لها جذور عميقة في المسرح الإسباني منذ القديم حتى يومنا هذا. وقد عرف أنواعاً منها: كالإنترمِس التي كانت تقدم بين فصول المسرحية الأصلية؛ والثابنيته ذات الطابع الهجائي الفكاهي الساخر؛ ومسرح الأسرار ذي الطابع الديني... الخ..

أما هذه المسرحية فهي إحدى خمس مسرحيات كتبها المسرحي الكبير أليخاندرو كاسونا (1900-1965). وكان الباعث على كتابتها طلب مديرية المهام والبعثات التربوية إقامة مسرح طلابي والطواف به في شتى أرجاء إسبانية، ووضع نصوص تتلاءم وهذا الغرض. فكتب مسرحيتين منها آنذاك، وأضاف إليها ثلاثاً أخر لما كان يعيش في المنفى في الأرجنتين، وجمعها تحت عنوان "لوحات مرحة"؛ وقد استمدّ مواضيع أربعاً منها من التراثين الأدبي والشعبي الإسباني والإيطالي؛ أما الخامسة (عدالة الحاكم) فقد استمدها من التراث الشعبي العربي الذي أطلق عليه المؤلف اسم (القاهري[20]) يقول الكاتب في مقدمته للمجموعة: "أما قصة الحاكم فقد وصلتني أول مرة على شكل حكاية شرقية التقطت من شوارع القاهرة، وأشاعها في المدارس الإسبانية الأخ الصديق إيرمينيو آلميندروس، في كتابه (شعوب وأساطير). ثم وجدت جزءاً من هذه القصة في ترجمة قديمة على الطريقة الإسبانية

[20] *هو ما يُعرف عندنا بأحكام قراقوش.*

في كتاب (مجمع الخرافات)، لتيمونيدا– الخرافة السادسة التي اشتملت على قضيّتين بتّت فيهما العدالة الفلاحية على شكل عجيب، وهما قضيّتا المرأة الحامل وذيل الحمار. وهذه الحادثة الأخيرة، ربما كان وضعها ثربانتس نصب عينيه في سرده الحلو عن ذيل الحمار: (هاتِ الذيل، يا أستوري) في قصته (الخادم ذات الأصل النبيل)

– أقول: استمدّ كاسونا الفكرة والنمط، ثم ملأها بما يشاء من الحوار الفنّي والأشخاص. يقول الكاتب أيضاً: "لكنني في المواضيع التي استُمدّت من التراث الشفوي ووصلتني بكامل فقرها الحواري (أسطورة السر المحفوظ جيداً، وعدالة الحاكم) لجأت إلى كل المجازات الفنية المتاحة وأقمت على أرضيةٍ حكايةٍ خصبةٍ بالإيحاءات المسرحية الخاصة.."

هزلية عدالة الحاكم (من التراث الشعبي)

الشخوص

الحاكم	***الخياط***
السكرتير	***الحطاب***
الطبّاخ	***حاجبان***
الصياد	***الحاج***
	الخادم

قاعة اجتماعات فيها منّصة. باب كبير في القاع يقوم على الحراسة فيه حاجبان. ثم باب آخر مموّه يقود إلى القصر.

يرأس الجلسة، صاحب الجلالة، باروكي من قشتالة.

يدخل الحاكم والسكرتير الذي يكتب محاضر الجلسات.

يتحدّثان عن الخمور والأطعمة بهذا الخبث اللطيف الذي يكرسه الآخرون الأصغر سناً إلى أحاديث حميمة عن الحب.

السكرتير : وحقّ المسيح الحيّ لا أتذكر أني تمتّعت في حياتي بمثل هذه المأدبة، وقد سار ذكرها حتى قِيْل لا مائدة تضاهي مائدة السيد الحاكم حتى مائة فرسخ مما يحيط بنا.

الحاكم : كلّ عمر له خطيئته القاتلة. في العشرين يسود التحلّل والفسق؛ وفي الثلاثين تسود خطيئة الغضب؛ وفي الأربعين التكبّر، وها قد أتت عليّ خمسون عاماً ولمّا أبلغ خطيئة الشحّ والطمع، وهي لعنة العجائز والشيوخ.

وأبارك اليوم هذه الشراهة التي تحرّرني من كثير من العيوب وأدين لها بكثير من الطيّبات.

السكرتير : على ذلك، تؤكد أنّ الشراهة يمكن أن تكون فضيلة؟

الحاكم : دون تردّد. خلال هذه الأعوام التي قضيتَها معه في وظيفة السكرتير، كيف بدت لك أحكامي؟

السكرتير : كل الناس يقولون إنها القمّة في الجودة والحكمة والعدالة.

الحاكم : وإلامَ تعزو ذلك؟

السكرتير : قبل كل شيء إلى قلبك النبيل.

الحاكم : خطأ كبير.

السكرتير : إلى ذهنك العجيب اليقظ.

الحاكم : ولا هذا أيضاً، يا أخي. كل السرَّ يكمن في المعدة. ***(وهو يصبّ الشراب من زجاجة جلبها أحد الخدم.)*** رجل يأكل جيداً، هو رجل شجاع دائماً؛ ورجل يشرب جيداً هو رجل حكيم دائماً. ويوم خطر لسليمان أن يشطر الطفل شطرين، كان يُلهمه حسنُ هضم ممتاز. ***(يقدّم له كأساً، ويرفع أخرى)*** بصحّة الخطيئة الجسدية الوحيدة التي يمكنني أن اقترفها بكرامة في مثل هذي السنّ!

السكرتير : بصحّة سليمان الجديد لكل أنحاء الممالك الإسبانية.

الاثنان معاً : بصحتك! ***(يضحكان ويتلمّظان بلسانيهما العدليّين.)***

السكرتير : أهو خمر توستادو؟

الحاكم : هذا معتّق جداً.

السكرتير : أهو سوليرا؟

الحاكم : هذا حديث جداً.

السكرتير : إذاً، هو موسكاتيل؟

الحاكم : أحسنت!

السكرتير : تباركت جفنةُ الكرمة التي جاء منها. ***(يشربان ويتلمّظان مرة أخرى)***

وهذا الطبق الذي أكلناه منذ قليل، ألا تستطيع أن تقول لي من أية معجزة جميلة صُنع؟

الحاكم : ألم تعرفه، بعد؟

السكرتير : أحياناً له طعم خنزير برّيّ، وأحياناً طعم طائر.

الحاكم : ربما كان الشيئين معاً. فكرْ في واحد منهما.

السكرتير : حمام مطوّق؟

الحاكم : هذا قاسٍ جداً. إنه يطير بعيداً.

السكرتير : حجل؟

الحاكم : هذا ضعيف جداً، ويطير قصيراً. فكّر فيما هو أعلى.

السكرتير : بطّ بري؟

الحاكم : أقل رداءة.

السكرتير : بَلشون؟

الحاكم : أنبل منه.

السكرتير : دُرّج؟

الحاكم : أحسنت، يا سكرتير. كشفنا الآن عن نصف السرّ. أنكشف عن النصف الآخر؟ ***(يجلسان معاً وهما يتسازان بودّ كامل).***

السكرتير : انتظر حتى أتذكر. له رائحة حقل وفاكهة.

الحاكم : بداية جيّدة.

السكرتير : الطعم طعم لحم عبيط بالصلصة، كلحم خنزير في كانون الأوّل.

الحاكم : اقتربت، اقتربت! لكن وماذا عن ذلك الطعم، طعم لحم حيوان مُطارد؟

السكرتير : وعل؟

الحاكم : اقتربت جداً. لكن، وذلك الطعم طعم الزعتر البريّ؟

السكرتير : خنزير برّي؟

الحاكم : خنّوص بري بصلصة الخوخ!

السكرتير : شكراً أو حمداً لله. وماذا ينتظر العمدة حتى ينصب تمثالاً لطبّاختك؟

الحاكم : طبّاخة؟ خطأ وكفر! لو كانت طباختي تستطيع صنع هذه الأعجوبة لا تّخذتها زوجاً منذ فترة بعيدة، يا بنيّ! النساء لصنع الأطباق البدائية كاللحم المشكّل، والبقول المجفّفة والدجاج مع البيض. وقد تصل النابهات منهن إلى طبخ الأرنب البري بالزيتون، وفي حالات نادرة يطبخن "البائيّا". أمّا الطبخ الفنّي فهو خاص بعبقرية الرجل. وبين هؤلاء لدينا عبقري واحد فقط...

السكرتير : كم أنا أعمى! لا تزد يا سيدي: إنه خوان بلاس الطبّاخ!

الحاكم : قل: خوان بلاس ذو اليدين الذهبيتين.

السكرتير : الآن فهمت كلّ شيء.

الحاكم : كل شيء، غير صحيح، لا يزال عندي تفصيل صغير. ***(يقترب منه يخفض صوته)*** ألم تلمح في الطبيخ شيئاً من رائحة خفية قليلاً...، من شيء يشبه الغش في اللعب... يشبه موعداً مع امرأة متزوجة حديثاً؟

السكرتير : نعم. يقيناً له رائحة زنخة مُقلقة.

الحاكم : آه!... إذاً، هي رائحة الخطيئة.

السكرتير : أية خطيئة؟

الحاكم : انظر إليّ وجهاً لوجه: ألستُ رجلاً شريفاً؟

السكرتير : أشرف القضاة وأعدلهم وأنزههم.

الحاكم : حسن جداً، يا أخي. هذا الذي أكلناه لتوّنا كان ثمرة سرقة!

السكرتير ، مستحيل! سيادتك سارق؟

الحاكم : أنا خاطئ!

السكرتير : وأنا شريكك في الإثم؟ أنا أغطّي عليك من أجل ساعة من الشراهة؟

الحاكم : هذي نقطة ضعفي، وعقبُ آخيل عندي. ضعفي إزاء بسمة شابّة، أو دمعةِ أرمل، تجدني جامداً لا أنبس. ضع عند قدميّ كلّ ذهب الدنيا، تجدني لا أحيف ولا أحيد عن الحق. لكن، لا تضع أمامي خنّوصاً برياً بمرقة الفواكه لأني رجل نهم. ***(يرفع كأسه)*** بصحة خوان بلاس الطبّاخ، حفظه الله لي إلى أبد الآبدين!

السكرتير : آمين! ***(يقرعان الكأسين ويشربان. يسمع خارج القاعة صوت طلقات وصراخ بعيد، ثم صوت خوان بلاس الذي يقبل راكضاً.)***

صوت : النجدة! العون! النجدة!

حاجب : ***(يوقفه)*** قف مكانك!

الطبّاخ : سيقتلونني! الرحمة لإنسان بريء!

السكرتير : يا ربّ الأرباب! أليس هذا خوان بلاس بشحمه ولحمه؟

الحاكم : افتحوا له! ***(يتنحّى الحاجبان. يخرّ خوان بلاس راكعاً، مرتعداً عند قدمي الحاكم.)***

الطبّاخ : بحياتك، سيدي الحاكم أنقذني! أربعة رجال يطاردونني وهم على استعداد لسلخ جلدي.

الحاكم : وفي حضرتي؟

الطبّاخ : بالغضب الذي يحملونه بين عيونهم، هم قادرون على فعل كل شيء. ***(يسمع الصخب وقد بلغ حدّ الباب)*** هاهم! سأقتل إن لم تحمني يد العدالة.

الحاكم : أسرع، يا سكرتير، وأوقف هؤلاء الناس. ولا يدخل أحد عليَّ حتى آذن له. ***(يخرج السكرتير. يقفل البوابان الباب. يأخذ الصياح يخفت في الخارج)*** اهدأ، يا بنيّ! لماذا يطاردك هؤلاء؟

الطبّاخ : لأربعة أسباب لا ذنب لي فيها: السرقة، والتسبّب بالإجهاض، وتحطيم أربعة أضلاع، وذيل حمار.

الحاكم : لم أسمع أبداً باجتماع أربع جرائم بهذه الغرابة. فسرّ لي الأمر.

الطبّاخ : أمّا السرقة، فأنت تعرف أمرها خيراً منّي. هي ذلك الخنّوص البري الذي طلبت إليّ أن أجلبه لك هذا الصباح. تخيّل غضب الصياد لمّا عاد يطلبه ثم رجع صفر اليدين خائباً.

الحاكم : هذا كان متوقّعاً، ألم تقل له إن الخنّوص هرب من الفرن، كما أمرتك؟

الطباخ : لم يسمح لي بأن أقول شيئاً. فسرعان ما قبض على البندقية وهو يُرغي كالشيطان. ولو لم أفرّ من أمامه لكنت سيادتك تتحدث الآن إلى جثّة.

الحاكم : أفهم قضية الصياد، لكن ما شأن الآخرين؟

الطباخ : سوء طالعي عقدّ عليّ كل شيء. أثناء هربي من الصياد كسرت أربعة أضلاع لأحد الحجاج. هربت من الحاج فتعثرت بامرأة الخيّاط الحامل. فررت من الخياط فحدثت الكارثة الدموية وهي كارثة الحمار.

الحاكم : أيّة كارثة وأي حمار؟

الطبّاخ : حمار الحطاب. فقد كان وسيلتي الوحيدة للفرار. لكن الحيوان اللعين ألقى بنفسه أرضاً. أردت أن أنهضه بالقوّة بشدّه وجذبه من ذيله، فحرن، هو يحرن وأنا أشدّ، وبين هذا وذاك انملخت قطعة من ذيله. وهاهي المشاكل الأربع كأنها أربعة براكين غضبى تطلب رأسي صراخاً وعلناً. احمني يا سيدي.

الحاكم : اهدأ، ياخوان بلاس، قضيّتك صعبة. لكني رجل شكور ومقرّ بالجميل، لا بارك الله لي إن لم انقذك. خير للمملكة أن تخسر نصُبتها وتاريخها من أن تخسر طبّاخاً مثلك.

الطبّاخ : ***(يقبّل يديه)*** شكراً، يا سيدي، شكراً. ***(يصعد الحاكم المنصّة، ويقرع الجرس، يفتح الباب)***

الحاكم : فليدخل المتخاصمون. ***(يدخلون بشكل جماعي وراء السكرتير: الصياد مع ريشته وبندقيته، والحاج بعكازه وأصدافه التي جلبها من سنتياغو. والخياط مع مقصه الكبير والحطاب مع ذيل الحمار. يقف الحاجبان مرة أخرى في الباب)***

الصياد : ها هو اللص! أرسلوه إلى خشبة الصلب!

الخياط : ها هو قاتل الأطفال. علّقوه على المشنقة!

الحاج : أضلاعي! آي، يا أضلاعي البائسة!

الحطاب : آه، يا حماري العزيز! يا رفيق تعبي. انظر، يا سيدي، إلى هذه البقيّة الحزينة!

جميعاً : العدل! يا سيدنا الحاكم!

الحاكم : ***(يفرض الصمت بقرع الجرس دقات خفيفة)*** اسكتوا جميعاً ليجلس المُتّهم وليجلس الخصوم ولنستمع بعدل إلى الجانبين. ***(يرفع ذراعه الجليل)*** باسم الأب، إلخ، إلخ، إلخ...، أتقسمون جميعاً على قول إلخ، إلخ، إلخ...

جميعاً : نقسم!

الحاكم : تفتتح الجلسة وليسجّل السكرتير الأقوال. ***(يجلس، يعود المدّعون إلى الصخب)***

الصياد : مائة جلدة لهذا اللص!

الحاج : أضلاعي! آه، يا أضلاعي!

الخياط : الثأر لأب محزون منكود الحظ!

الحطاب : العقاب لنازع ذيول الأبرياء! ***(يبكي ويقبّل بقية الذيل ويداعبها. يدقّ الجرس دقات خفيفة.***

الحاكم : سكوت، أكرر! أو أخلي القاعة، وليتكلّم أول المدّعين.

الصياد : ***(ينهض) أنا***، يا سيدي، صياد محترف، خرجت هذا الصباح باكراً إلى الجبل. وشاء لي حسن الحظ أن أصطاد دُرّجاً وخنّوصاً برياً، وحملتهما مع رطل من الخوخ إلى فرن عدوّ الشعب هذا. وعدت بعد ثلاث ساعات لأطلب طعامي باطمئنان. أو تعرف سيادتك، بماذا طلع عليّ هذا المحتال؟ إن كان شجاعاً فليقل ذلك للعدالة.

الحاكم : ليجب المتَّهم. أين خوخ هذا الرجل؟

الطبّاخ : أكله الدرّج

الحاكم : وأين الدُرّج؟

الطباخ : أكله الخنّوص البري.

الحاكم : والخنوص؟

الطباخ : ما إن فتحت باب الفرن حتى شرع يركض باتجاه الجبل كالشرارة

الصياد : متى رأيتم قولاً أقبح من هذا القول؟ إلى الكذب يضيف الغش والخداع. ألا يستحق أن يضرب رأسه بالعصا؟

الحاكم : اهدأ يا صياد! بئس الرفيق الغضب. لنحكم على الأمر بصفاء: للوهلة الأولى، ربّما

كانت الأقوال الثلاثة مشكوكاً في صحتها "واقعياً". لكنها من ناحية المبدأ ألا يمكن أن تُدحض. أيمكن لأحد أن ينكر أن الدرّج يأكل خوخاً؟

الصياد : لا أحد ينكره.

الحاكم : أيستطيع أحد أن ينكر أن الخنزير يأكل دُرّجاً؟

الصياد : ولا هذا أيضاً.

الحاكم : أيستطيع أحد أن ينكر أن الخنزير البري ينزع نحو الجبل؟

الصياد : لكن هذا مُحال، يا سيدي الحاكم، لأن الخنزير ميّت حقّ الموت.

الحاكم : لا شيء محال أمام إرادة الله. ميتة كانت بنت خاير ولما قيل لها: "أيتها النائمة، استيقظي!"

السكرتير : إنجيل متّى. الإصحاح التاسع. الآية 25.

الحاكم : كان عازار ميتاً حق الموت لما قيل له: انهض وامشِ!

السكرتير : إنجيل يوحنا. الإصحاح الحادي عشر. الآية 43.

الحاكم : أيمكن أن تُوضع الأناجيل موضع الشك؟

الصياد : وما علاقة القديسين يوحنا ومتى بقضيّتنا؟

الحاكم : ولِمَ لا؟ سجل يا سكرتير.

السكرتير : سجلت. ***(يكتب بشكل سريع جداً)***

الصياد : القضيّة تتعلّق بخوان بلاس الطباخ. وأؤكد أن الطبّاخ لا يستطيع أن يصنع معجزات.

الحاكم : هذا تهوّر مخيف. أليس لكل طباخي العالم فضيلة كفضيلة تحويل الماء إلى خمر في عرس كنعان؟ سجل.

السكرتير : إني أسجل.

الصياد : أنا لا أتحدث عن ماء ولا عن خمر، وإنما عن خنزير في الفرن ما أقوله هو أن الخنزير في الفرن ميت، وسيبقى ميتاً إلى أبد الآبدين.

الحاكم : ماذا تقول؟ يا أحمق؟ أو تجرؤ أيضاً على إنكار بعث الأجساد؟ سجّل!

الصياد : لكن، سيدي الحاكم...

الحاكم : اسكتْ! أسجلتَ؟

السكرتير : سجلت.

الحاكم : اقرأ الورقة.

السكرتير : أولاً، يعترف المُدّعي أنه صياد محترف، باحتقار واضح للوصية الخامسة: لا تقتل، ثانياً، يعلن دون حياء أنه لا يأبه بالكتب المقدّسة ولا بزواج كنعان قيد شعرة. ثالثاً: يُبدي شكوكاً واضحة حول عقيدة بعث الأجساد. رابعاً:...

الحاكم : كفى: آسف من أجلك، يا بنيّ! يمكن لي أن أغفر لك محاولتك تلطيخ شرف أحد المواطنين وسمعته دون براهين ولا شهود، حتى أنك دخلت صرح العدل وأنت شاكّ السلاح. لكن هرطقتك الفاضحة لا علاج لها إلا بتحويلها إلى محكمة التفتيش.

الصياد : محكمة التفتيش؟ ***(يخر راكعاً)*** ارحمني، يا سيدي! أنا أرفض، وأنكر وأسحب كل كلام قلته. إنه ذنبي! ذنبي! ذنبي الأعظم!

الحاكم : ألدى المتهم أيم اعتراض؟

الطباخ : من جهتي، يمكنه أن ينصرف سالماً. أنا أسامحه.

الصياد : شكراً، يا أخي بلاس! شكراً يا سيدي.

الحاكم : ***(يهز الجرس، وينهض لإصدار الحكم يقفون جميعاً)*** بالنظر إلى الصلح بين الفريقين، يعاد إلى الطباخ الشرف والسمعة اللذان انتُزعا منه.

يحضر الدرج الأول، والخنوص الأول اللذان اصطادهما الصياد إلى المحكمة، تعويضاً، إضافة إلى عشرين ريالاً تسديداً للنفقات. يُؤخذ، يُتّبل ويُقدم. أقول: قضي، خُتم، حُفظ ***(دقات جرس خفيفة مرة أخرى يجلسون جميعاً.)*** *فليتكلّم المدّعي الثاني.* ***(يعود الصياد إلى مقعده وينهض الحاج).***

الحاج : أنا، يا سيدي، حاج بسيط كنت في طريقي العودة من كومبوستيلا. وكنت أصلّي في الكنيسة صلاتي خاشعاً، لما سمعت فوقي، في الكورس هرجاً ومرجاً وزعيقاً كمواء القطط في شهر كانون الثاني.

فرفعت بصري ظنّاً منّي أن السماء انشقّت. وفجأة سقط هذا الطباخ الجهنمي فوقي وحطم أربعة أضلاع من أضلاعي. فماذا سيكون حالي، وأنا شيخ عجوز؟ أطلب إنصافي باسم السماء.

الحاكم : ***(للطباخ وقد احمرّ وجهه غضباً)*** الويل لك، يا دابة الجحيم! أتحطّم أضلاع عجوز مبارك قادم من زيارة ضريح الحواري، وهو غارق في الصلاة، وفي قلب الكنيسة؟ كيف يمكنني عقابك على جرم انتهاك الحرمات المقدّسة؟

الطبّاخ : أعماني، يا سيدي، الرعب فدخلت هذا المكان المقدس باحثاً عن ملجأ.

وكان الصياد يطاردني على الدرج ويده على زناد البندقية. ولم يكن لي مخرج إلا أن أقفز من الشرفة. فأغمضت عيني حينئذ، وقفزت!

من كان يستطيع أن يتخيّل وجود هذا الرجل الطاهر تحتي؟

الحاكم : كفى! لقد ارتكبت جرم انتهاك الحرم المقدسة. ولا بدّ للقانون من أن يكون صارماً.

عين بعين، وضلع بضلع! اهرعْ فوراً إلى الكنيسة واركع وصلِّ صلاتك. أمّا أنت، أيها الحاج، فاصعد إلى مكان الكورس، واغمض عينيك وارم بنفسك دون خوفٍ، فوقه.

الحاج : لكن، سيدي الحاكم، ارتفاع الكورس سبعة أذرع!

الحاكم ، ذلك خير لك، كلما كان أكثر ارتفاعاً، كان العقاب أكبر !

الحاج : وإذا أخطأت الهدف، وسقطت على البلاط؟ وإذا تحطّمت أربعة أضلاع أُخر من أضلاعي، بدلاً من أضلاعه؟

الحاكم : عجباً لك، يا رجلاً ضعيف الإيمان! أو تشكّ في حكم الله؟

الحاج : لا، يا سيدي! ليس الإيمان ما ينقصني. لكنني فكرت في الأمر جيداً، فرأيت أني بأضلاعي التي لا تزال سليمة، أستطيع أن أحيا.

ومن صلب الإيمان أن نتألم ونعاني ونعفو. إذا شاء سيدي الحاكم، أفضّل سحب الدعوى.

الحاكم : ألدى المتّهم أي اعتراض؟

الطباخ : لا اعتراض لي يا سيدي.

الحاكم : في هذه الحالة... ***(يقرع الجرس ويقفون جميعاً)*** نظراً للتفاهم المشترك، وطلب المدّعي شطب الدعوى، يسمح للحاج، لهذه المرة فقط ودون أن تشكل سابقة، بمتابعة سفره، ويُعفى من دفع الكُلفة والضمان. قضي، ختم، حفظ ***(يجلس)*** فليتكلّم المدعي الثالث، ***(يعود الحاج إلى مقعده وينهض الخياط)***

الخيّاط : أنا، يا سيدي، خياط. تزوّجت منذ سبع سنين، حالماً بولدٍ أورثه مهنتي ومالي. لكنّ الثمرة المنتظرة لم تصل. كنا نقضي الليالي ونحن نصلّي. لكن دون جدوى، وكانت القابلات يهرعن إلى زوجتي بالأعشاب والمراهم والدعاء، دون جدوى أيضاً، أخذت زوجي لتستحم في المياه المباركة في سان سيرنين ديل مونته، دونما فائدة. ودبّ اليأس فيّ لما حصلت المعجزة أخيراً. تصوّر بهجتي وفرحي! كنت أقيس محيط بطنها يوماً بيوم. وكنت أبتهج كلما زاد بوصة واحدة وأعدّ نفسي أسعد أب بين الخياطين،

الحاكم : قصة مؤثّرة. لكن، خلّنا في المهم. خلّنا في الموضوع.

الخياط : الموضوع إذاً، يا سيدي، هو أننا كنا على أهبّة الخروج ظهراً إلى الكنيسة لنقدم الشكر للسماء، لما فُتح الباب فجأة، واندفع هذا المجنون كالإعصار، واصطدم بزوجتي، وبين الصدمة والفزع ضاع عملي خلال سبع سنين في لحظة واحدة، أطلب إنصافي من هذا القاتل!

الطباخ : أنا بريء! لو كنت أعلم أن زوجك خارجة للصلاة، لتمنيّت أن تُنزع عيناي من أن أحتكّ بها. أطلب منك العفو يا أخي الخياط.

الخيّاط : لا شيء يُصحّح بالعفو. هذا الصباح، كنت امرأ سعيداً، وها أنا الآن صرت تعيساً. هذا الصباح كانت زوجي مستديرة كالتفّاحة. وهي الآن، ضعيفة. العدل! العدل! سيدي الحاكم.

الحاكم : آه منك، أيها الطبّاخ الحقير! نعم، من هذه لن تنجو أبداً، خذ زوجة هذا الرجل الصالح إلى بيتك، ولا تهدأ حتى تعيدها إليه ريانة ملآنة مستديرة كما كانت.أسرع!

الطباخ : ***(ينهض بعزم)*** هيّا، بنا!

الخياط : مكانك! إني أعترض على الحكم!

الحاكم : الاعتراض مرفوض. إن كان هذا الوضيع قد أتلف محصولك، أليس من العدل أن يعوّضك بمحصول آخر؟؟

الخياط : أرفض ذلك. هذا ظلم فادح.

الحاكم : أتسبّ السلطات؟ عشرون ريالاً غرامة لتحقير المحكمة. (يكتب السكرتير على شكل سريع مستهلكاً الورق.)

الخياط : لا يهمّني الثمن. أدفع كلَّ ما أملك حتى أرى هذا الجبان مصلوباً عل خشبة!

الحاكم : محاولة رشوة؟ أربعون ريالاً.

الخياط : ***(يائساً، ساعياً للاحتماء بالضمير الشعبي)*** أسمعتم يا جيران؟ أيمكن السكوت على هذا الظلم؟

الحاكم : دعوة إلى التمرّد؟ ثمانون ريالاً.

الخياط : سأستأنف لدى جلالته! ولو لزم الأمر فسأذهب حتى روما.

الحاكم : تعاون مع سلطة خارجية؟ مائة وستون ريالاً ألديك شيء يمكن أن تضيفه؟

الخياط : ***(يهدأ فوراً)*** لا شيء، يا سيدي، وشكراً جزيلاً. أريد فقط أن أعلمكم بتواضع ودون غضب أو قصد سيء، أني أرفض كل تعويض عينيّ يأتي من الطباخ؛ محاصيلي أرغب في أن أزرعها بنفسي.

الحاكم : إذا كان كذلك، فيمكن أخذ ذلك بالاعتبار. أيوافق المتهم؟

الطباخ : موافق.

الحاكم : تصالح الطرفان ***(دقات جرس، ووقوف)*** عشرون وأربعون وثمانون ومائة وستون تساوي ثلاثمائة ريال بالكمال والتمام. تُدفع، تقبض، توضع في الجيب ***(يجلسون)*** ليتكلّم المدّعي الرابع ***(ينهض الحطاب مضطرباً مخفياً الذيل. يتردّد ثم ينطلق راكضاً باتجاه الباب يوقفه الحاجبان)*** أوقفوه! إلى أين يسعى هذا المجنون؟

الحطاب : تأخرتُ، يا سيدي، عليّ أن أحمل الحطب إلى السوق.

الحاكم : انتظر، يا بنيّ أوّلاً، لك علينا حقّ بأن نسمعك وننصفك. ألم تتقدّم بدعوى على

هذا الطباخ اللعين؟

الحطاب : أأنا أقمت دعوى؟ لم يحصل أبداً، وأقسم، ثم أقسم بكل ما في السماء إن حماري وُلد دون ذيل، وقضى حياته كلها دون ذيل؛ وإنه سيموت حتف أنفه دون ذيل. بالإذن من سيدي الحاكم.

(يخرج راكضاً)

□□□

الفن والمنفى والمقاومة

في حوار مع وول سوينكا

ديل بيام

■ ت. ناصر ونوس ■

حتى اللقاءات القصيرة مع وول سوينكا كافية لتجعل الجوانب الغامضة التي تميز إنجازاته جوانب واضحة. إن وول سوينكا هو كاتب مسرحي مشهور وكاتب مقالات ومنشط ثقافي وحائز على جائزة نوبل للآداب لعام 1986. إنه رجل مرعب، يتحدث بهدوء وبثقة عالية بالنفس، هذه الثقة التي تتناقض مع غضبه الشديد لأحداث 12 حزيران(يونيو) 1993 والتي قادته إلى المنفى خارج وطنه نيجيريا.

في ذلك اليوم وقع انقلاب عسكري منع حكومة مدنية منتخبة حديثاً من تولي السلطة. أعداد كبيرة من النيجيريين من كافة الأعراق والأقاليم كانوا قد شاركوا في الانتخابات التي بدت كأهم ظاهرة ديمقراطية عرفتها البلاد. والتي كانت بنظر سوينكا آخر وأفضل أمل للوطن كي يتحول إلى وطن حرٍ قابل للحياة. لكن القائد العسكري القوي جين إبراهيم بابا نيجيدا الذي حكم البلاد لثماني سنوات (جمع خلالها واحدة من أكبر الثروات الشخصية التي عرفتها إفريقيا) حرم الشعب من نتائج الانتخابات، ونصَّب مرشحه الشخصي الرجل المتوحش جين ساني أباتشا كرئيس للدولة. وخلال احتفال سوينكا بعيد ميلاده الستين قدم احتجاجاً ضد تنصيب أباتشا، وهو ما أدى إلى اعتقاله ونفيه خارج البلاد.

ومن منفاه تابع سوينكا طرح قضايا إفريقية على بساط البحث. آخر مسرحياته كانت "غبطة صبي المنطقة" وصلت إلى أمريكا في تشرين الأول وعُرضت في أكاديمية بروكلين للموسيقا بعد عرضها في ليدز بإنكلترا العام الماضي. مقالته الفلسفية الحماسية" الجرح المفتوح للقارة: سرد شخصي لأزمات نيجيريا" نشرت في آب الماضي في أوكسفورد. يبيّن العملان الاختلاف الواضح لكن المتكامل في جوانب سوينكا: الكاتب المسرحي المشهور والغني بالنوادر والمولع بفن تصوير الأشخاص، والمجادل العنيف...

إن هذا الغضب الحاد والمبرر لدى الكاتب لا يمكن أخذه بمعزل عن حادث الاعتداء الثاني؛ ففي العاشر من تشرين الثاني (نوفمبر) من عام 1995 قامت الحكومة العسكرية بتنفيذ حكم الإعدام بالكاتب المعارض كين سارو – ويوا Kensaro - Wiwa صديق سوينكا إلى جانب ثمانية أعضاء من الأقلية الاثنية أوجونيOgoni وسوينكا نفسه الذي هو أحد أفراد يوروبا Yoruba التي تشكّل الأكثرية العرقية كان قد شنَّ حملة شاقة عبر المجتمع الدولي من أجل إطلاق سراحهم، ومن أجل قضية الأوجوني الذين شنوا حرباً يائسة من أجل البقاء ضد الاحتكارات النفطية العالمية المتعاظمة...

إن مسرحيات سوينكا– أشهرها الملحمة اليوروبية "الموت وفارس الملك" والتي أخرجها المؤلف نفسه عام 1987 ولاقى عرضها ترحيباً كبيراً ومثل النجم إيريل هايمن في مسرح مركز لينكولين– هذه المسرحيات تستبعد هكذا أموراً سياسية مباشرة، أو تجعل لها مكانة شعرية. ومسرحية "غبطة صبي المنطقة" تأخذ شكل شريحة حية من الحياة عندما نستكشف أوضاع الفقراء النيجريين الذين يعيشون في المدن، والأولاد في ضواحي لاجوس التجارية الذين يعيشون من خلال توريط وخداع السواح والمتسوقين الأبرياء. يقوم "ساندرا"، الثوري الفاشل، خفية بتنظيم "الأولاد" وذلك خلال فترة خدمته كرئيس لمجموعة من حراس الأمن. أما الشخصيات الأخرى فهي من الباعة الجوالين والمعتوهين. تتشابك خيوط الحبكة عندما يلتقي "ساندرا" بـ"ميسيي" الطالبة الجامعية وعشيقته السابقة في عشية زفافها على ضابط كبير. لكن هناك تيار من القلق يجري تحت سطح المسرحية، يتعلق بهجرة مليون مواطن أعيد توطينهم بالقوة تحت سلطة الحكومة العسكرية. إن سونيكا الكاتب الدرامي يتحاشى تقديم وصفات جاهزة للتخلص من الأوضاع البائسة التي تتحدث عنها المسرحية، محتفظاً بأفكاره عن الإصلاح لـ"الجرح المفتوح للقارة" حيث يستدعي إلى محكمة المجتمع الدولي لمناقشة المشاكل الأساسية للأممية الإفريقية، مضيفاً وصية فلسفية للقيام بما هو مناسب في إفريقيا. إن النيجريين، يقول سوينكا، لم يرفضوا الأممية– لقد اختاروا الجوع من أجلها. "الأمة هي مهمة جماعية" يكتب، "خارج ذلك هي على الأغلب فضاء مقامر من أجل الانتهازية والوصول إلى السلطة".

**** ديل بيام: هل تكتب استجابة لشيء ما، أم أن الكتابة عندك هي ببساطة*** مزاج؟

***** وول سوينكا:*** هي مزاج، أو مجرد فكرة ما في رأسي. أعرف أن هناك كتاباً يستيقظون كل صباح ويجلسون أمام آلتهم الكاتبة أو جهاز الكومبيوتر أو يضعون الأوراق أمامهم وينتظرون حتى يكتبوا. أنا لا أتصرف بهذه الطريقة. إنني أستغرق فترة طويلة في "حمل" الأفكار في ذهني قبل أن أكون جاهزاً للكتابة. خذ "الموت وفارس الملك"، كنت أعرف القصة التي تقوم عليها المسرحية قبل عشر سنوات من كتابتها (تعتمد المسرحية على قصة حادثة حقيقية وقعت عام 1946، حيث أن الفارس، المتضمن في العنوان، منع من قبل السلطات الاستعمارية من اللحاق بملكه المتوفي إلى القبر بارتكابه جريمة انتحار طقسية). في أحد الأيام عرفت أن المسرحية أصبحت جاهزة للكتابة. يمكن القول بأن آلهة الشعر ركبت رأسي، عندها جلست وكتبت المسرحية، وكان ما كان.

**** عندما تكتب مسرحية، هل هناك جمهور معين تضعه في ذهنك؟***

** سيكون من الأدق أن أقول أن هناك فرقة مسرحية في ذهني عليها أن تؤدي المسرحية. لقد اعتدت أن أعمل عن قرب مع فرقتين مختلفتين في نيجيريا. وعندما لا أكون، في حالات معينة، أكتب المسرحيات المخصصة لهم، أضع في ذهني ممثلين معينين لأدوار معينة. إحدى الفرق التي اعتدت العمل معها تقوم بعمل ما أسميه مسرح المغاور (Guerella Theatre) تقوم بارتجالات عاجلة على موضوعات مأخوذة من الحياة اليومية وتقدم العروض في الأسواق... ومن الواضح أن المسرحية لا تتوجه إلى جمهور محدد، والذي هو جمهور نيجيري، وإنما هي معدة وموجهة لزمن معين عندما تكون هناك أحداث معينة مازالت طرية في الذهن. هناك مسرحيات أخرى مثل "أوبرا ونيوسي" وهي إعدادي لمسرحية بريشت "أوبرا القروش الثلاثة" والتي هي موجهة إلى الجمهور النيجيري بشكل خاص. رغم أن هذه المسرحية كتبت قبل إعدام كين سارو- ويوا وثمانية أشخاص من قبيلة أوجوني، فإن هذه المسرحية التي تتحدث عن العسكر وتدور أحداثها في نيجيريا- لن يراها أحد على الإطلاق دون أن يفكر مباشرة بهذا الحدث العام والفظيع والضار جداً. أعرف أنه بالنسبة لي، حيث ذهبت للتحدث مع قادة الدولة بعد أن ثبتت الأحكام، كان الأمر مقلقاً للغاية بحيث أنني لم أستطع مزاولة العمل لمدة ثلاثة أيام. إنه لأمر مفرح أن أجد "أوبرا ونيوسي" التي قدمت خارج نيجيريا قد لاقت استقبالاً هائلاً. لقد شاهدتها في زيوريخ مع جمهور مختلط وكانت استجابة الجمهور لها مدهشة.

**** هل الأحداث السياسية توجه عملك. أم أنها حالة من التشتت الفكري تبعدك عن العمل الذي تريد إنجازه بصورة مثالية؟***

** إن مزاجي الإبداعي هو اختياريٌ إلى حدٍ بعيد. في بعض الأيام أكتشف أن لدي مزاج لأكتب بلذة مسرحية ميثولوجية مثل "الموت وفارس الملك"؛ وفي أوقات أخرى أكتب أشياء ليست ذات أهمية مثل مسرحيات "جيرو" ["محاكمات الأخ جيرو"...]؛ ثم هناك مسرحيات طقوسية مثل "سلالة قوية". إن أي شيء يهزني بشكل كافٍ يجعلني أفكر به ويحرض شعوري بالانتقام، عندها تبدأ الكتابة.

**** هل هناك مسرحيات تم إنجازها على الورق بصورة أفضل مما قدمت على المسرح؟***

**بالنسبة لي لا يمكن للمسرحية أن تكون على الورق أفضل مما هي في العرض المسرحي، ربما كان العرض المسرحي لم ينجز طموحات المسرحية بصورة جيدة، ويمكن للعرض أن يحجِّم مقاصد الكاتب، أو يشوهها بشكل كامل. لكن المسرحية على الورق ليست مشغولة إلى الآن، يمكنك أن تستمتع بقراءتها كقطعة أدبية، نعم ذلك حقيقة. بعضها تُقرأ أكثر من الأخرى، لكنها لن ترى الحياة إلا عندما توضع على خشبة المسرح.

**** فهمت أن مخرج مسرحية "صبي المنطقة" جودي كيلي قد زار نيجيريا بحثاً عن ممثلين. هل من الضروري أن يكون هناك نيجيريون في المسرحية؟***

** نعم، حتى عندما أخرج مسرحياتي خارج نيجيريا أجعل كل شيء ممكناً كي أستحضر بلدي، أربعة، أو خمسة، أو ستة ممثلين ليشاركوا في العرض إن لهذا أهمية في مسرحيات معينة.

تحاول أن تخلق جواً في المسرحيات التي تتحدث عن المجتمع. كي تخلق الجو، وتخلق اللون، والنغمة لتعدي الآخرين المبعدين عن البيئة، لا يمكنك أن تخمِّن أهمية أن يكون لديك مجموعة من الممثلين. أيضاً في هذا النوع من المسرحيات أستخدم العديد من المقطوعات الموسيقية المحلية.

***** بما أنك تنتمي إلى ثقافة يوروبا، لكنك تمثل نيجيريا، هل وقفت على الحياد إزاء التناقضات الإثنية؟**

** أولاً وقبل كل شيء أنا لا أؤمن بالتناقضات الإثنية. (هناك على كل حال تناقضات في المصالح الاثنية تعزف عليها الحكومة). خذ "سلالة قوية" على سبيل المثال- إن طقس الحمّال الذي استخدمته في تلك المسرحية ليس طقساً يوروبياً على الإطلاق، إنه طقس من إيبو Ibo، في الجزء الشرقي من نيجيريا. في مسرحيات أخرى لي هناك أشياء عديدة تستطيع معظم المجموعات الاثنية تمييزها. لكن جوهرياً فإن ثقافتي تسيطر على مسرحياتي، ومن الطبيعي أنها ثقافة يوروبا.

***** هل يوجد أحد يعتبر إدراجك للطقوس الإثنية في مسرحياتك هو تجاوز للحدود؟**

** إنهم ليسوا على حق فالثقافة ليست ميزة خاصة بهم، إنها عامة (U universal).

***** حتى لو كانت مرتبطة بقالب ديني؟**

** نعم، بعض الناس، على سبيل المثال، يجدون في مسرحيتي الساخرة "الأخ جيرو" هجوماً على الدين المسيحي، أيضاً مسرحياتي الأخرى تسخر من التطرف الديني أينما كان، لكن هذا لا قيمة له عندي.

***** كنت مرة أستقل سيارة تكسي في نيويورك يقودها مواطن نيجيري، فأشرت إلى مسرحيتك "غبطة صبي المنطقة" فتأثر سائق التاكسي للغاية بمجرد ذكر اسمك، لقد قرأ عملك عندما كان طالباً في المدرسة في نيجيريا. كيف توفّق بين الاحتفاء بك في ذلك المجتمع مع هذا الواقع حيث أنك الآن مبعد ومنفي؟**

** حالتي ليست نفياً دائماً، ليس هناك مشكلة على الإطلاق، وحالتي هي واحدة من حالات الإبعاد العديدة. ذلك الإبعاد الذي يثير الحاجة للرد بطريقة إبداعية. إذا كنت رساماً فسيكون ردك كرسام، إذا كنت موسيقياً أيضاً سيكون ردك كموسيقي. ليس مدهشاً أن بعض الموسيقيين اعتقلوا من قبل هذه السلطة الديكتاتورية وزج بهم في السجن بسبب من موسيقاهم. [النيجيري بوب ايدول] لقد اضطهد "فيلا" من قبل النظام، وأصبح هذا الاضطهاد أسلوب حياته. ليس فقط الكتاب هم المنفيون. لكن لا يوجد هناك صراع: إذا كنت تعيش وسط مجتمع مفكك، مقسم إلى مستويات معينة، تؤثر به وتنقده، بين وقت وآخر تعمل كمواطن وتضم آخرين لمقاومته، وتصبح جزءاً من حركة معارضة. خلال الاحتجاجات التي قامت لتغيير بابا نيجيدا، (الرئيس النيجيري السابق) كنت تجد هناك جميع فئات الناس، المستخدمون المدنيون، وأعضاء الاتحاد، ورجال الشرطة، النساء العاملات في الأسواق،

لقد كان المجتمع كله مشاركاً في التظاهرات، والسؤال: من هو المجتمع الحقيقي في تلك اللحظة؟ هل هو الوحوش الذين يتربعون في القمة داخل حصونهم؟ أو هو هؤلاء الكتل البشرية التي تسير في الشوارع؟ أيهما الواقع؟

**** أيهما الواقع؟***

** طبعاً الناس في الشوارع والذين أجد نفسي معهم.

**** مع ذلك فإن ثقافة الصمت تسود وسط هؤلاء الناس المظلومين؟***

** لا إنها ليست ثقافة الصمت، أحياناً، نعم، هناك ركود، إذعان ظاهري. لكن صدقني هناك أنين يتخمر ويواصل مع الزمن. قد يكون الناس مقيدون بفعل قوة الرئيس، بفعل البطش الذي يمارسه أباتشا. لكن تحدث إلى هؤلاء سائقي التاكسي، حتى أولئك الذين هم هنا في الولايات المتحدة؛ تحدث إلى الناس القادمين من هناك (نيجيريا) بين فترة وأخرى. انظر إلى صحافة الأندرغراوند في نيجيريا، والمخاطر التي تتعرض لها. لقد زج بالصحفيين في السجون وتم تحويلهم إلى وحوش بفعل القمع؛ إن عائلاتهم في بعض الأحيان تؤخذ كرهائن. بالنسبة لي هذا هو الواقع، الواقع السفلي (أندرغراوند). إن ثقافة المقاومة تبدأ بتجميع قواها، أحياناً ببطء، وأحياناً بصورة مفاجئة، لا يمكنك أن تقول أي طريقة ستكون مجدية.

**** أنت كواحد من سلالة يوروبا، كيف ترى علاقتك بنيجيريا؟***

** أنا لا أنكر يوروبا لأنني ولدت داخل هذه السلالة. أنا نيجيري لأنني ولدت داخل كيان معين محدد يدعى نيجيريا. ما أقوله هو أنه عندما تقارن ذلك الكيان الذي يدعى يوروبا– أو أوجون، أو هاوسا، أو إيبو– عندما تقارنه بكيان يدعى نيجيريا ترى أن ذلك الكيان ليس نتيجة لأي خلق مصطنع أو توفيقي. لقد حدث ما حدث. الآخر دعاه نيجيريا، التي لم يكن لها وجود قبل خمسين عاماً. إذا كان مصطنعاً فما هي غاية هذا الاصطناع؟ هل كانت الغاية ببساطة هي تزويد بريطانيا العظمى والعالم التجاري بالمواد الخام؟ أو هل نيجيريا اخترعت كي تستوعب جميع العناصر المنفصلة داخل كيان واحد؟ حيث الجميع لديهم حق الحياة والحرية، أعني التعليم والصحة الخ، الخ؟ عليك أن تقرر كيف سيكون تعريفي للأمة؟

**** هل "الجرح المفتوح للقارة" و"صبي المنطقة" هما رد على الحكم العسكري في نيجيريا؟***

** "الجرح المفتوح للقارة" هو خطاب كبير، "غبطة صبي المنطقة" هي طراز، أو العالم المصغر للمجتمع. إن شخصيات المسرحية غير معنية بقضايا الأمة؛ إنها معنية بقضايا المجتمع وبما هو الأفضل للبقاء على قيد الحياة، إنهم يردون على قسوة حكم فردي بليد. لن أقول إن العملين يغطيان نفس الأرض (Ground). إن عملية طرد ملايين المواطنين وإبعادهم من قبل العسكر في نيجيريا قد أرعبتني. لقد جعلتني أشعر بالعار كوني نيجيري. إن المرء ليصاب بالذهول كيف يمكن أن تكون هناك أمة يستيقظ أبناؤها وينتزعون من بيوتهم ليصبحوا مشردين، وكل ذلك في زمن السلم، لا لسبب إلا جشع حكامها. لكنني أنا لا أطرح هذا التساؤل في مسرحيتي.

**** بما أنك سافرت كثيراً، هل وجدت بلداً مشابهاً لنيجيريا في وضعها الحالي؟***

** أوه، نعم، لا شك على الإطلاق أن هناك بقعاً عديدة مشابهة في القارة الإفريقية، ثم انظر ماذا يحدث في بعض بلدان أمريكا اللاتينية– انظر إلى عمليات "التطهير الطبقي" التي تتم في البرازيل عندما يذهب البوليس ويعتقل جميع أولاد المنطقة، ومنهم أطفال صغار ويطلقون عليهم النار حيث يعتقدون أن هؤلاء سوف يكبرون ويصبحوا مجرمين ولصوص. إن القمع ليس خاصاً بنيجيريا.

**** إذن ماذا يستطيع الفنان المسرحي أن يعمل؟***

** إن الفنان المسرحي يعيش وضعاً محرجاً، حيث أن مصادره محدودة. كل ما يستطيع الممثل فعله هو السعي نحو تكاتف القوى. كما يمكنه أن يقرر مثلاً: "إنني لن أتعامل مع هذا النوع من المسرحيات، إنها مسرحية رجعية أو فاسدة" وتذكر الكاتب، والموسيقي، والرسام، والنحات، والمعماري– هؤلاء هم مواطنون قبل كل شيء. ومسؤوليتهم لا تختلف عن مسؤولية أي مواطن آخر. لن يكون هناك عبء ثقيل على كاهل الفنانين في المجتمع– على كل فنان أن يختار درجة وإمكانية التزامه بقضايا معينة. لا يمكنك أن تقول بأن على الفنان أن يكون مشغولاً بالسياسة لمدة 24ساعة لسبعة أيام في الأسبوع، تلك حماقة مثلما أنك لا تستطيع أن تفرض ذلك على بنَّاء الآجر أو الصانع الماهر، أيضاً لا تستطيع أن تفرضها على الفنان.

**** لكنك تجد نفسك في ذلك؟***

** أنا لا أعني أنني أعتقد أن هذه هي أفضل حياة. إنني أقوم بما أقوم به لأنني مزاجياً ميَّال للقيام به. ليس هناك آخرون يعتقدون أن وظيفتهم هي ببساطة خدمة الروح. وبصورة مشابهة لديك فنانون يعتقدون أن وظيفتهم هي أن يكونوا ملهمين ليفتحوا آفاقاً معينة للنضال الإنساني. أنا فنان ومبدع ومنتج، لكن أيضاً أنا مستهلك، وأحب أن أرتاد صالات العرض وأستمع إلى الموسيقا وأقرأ الكتب– ولن أصرخ أو أحتج إذا لم يكن العمل الفني متورطاً بالسياسة، لأن ما أستهلكه في تلك اللحظة يحقق جزءاً مني. إن ذلك النوع من الارتقاء الروحي هو أيضاً جزءٌ من وظيفة الفنان ولن يكون موضع استخفاف أو ازدراء.

**** هل يربكك أو يقهرك هذا الوضع أو الشرط الذي تعيش فيه؟***

** نعم، أحياناً.

**** كيف تلّطف ذلك؟***

** ألجأ إلى الشرب. وعندما كنت داخل الوطن كنت ألتقط بندقيتي وأذهب للصيد. الشيء الذي أفتقده هنا هو الضياع في الأدغال. أما هنا فإنني أمشي فقط، أسمّي ذلك أحياناً: "أخذ البندقية من أجل المشي". أحياناً أمضي في الأدغال لبعض الساعات. وأعود منتعشاً ونشيطاً يغمرني الشعور بمحبة أكثر للخير والكرم تجاه الحياة عموماً، لأنني أكون قد شاهدت حيوانات تعيش وتتصرف بصورة أفضل من البشر

.

❑

❑ العنوان الأصلي:

Arte Exil and Resistance, An Interview with Wole Soyinka, By Deal Byam.

❑ المصدر:

American theatre, January 1997. P. P 26-29

❑❑❑

Contents

Foreign Literature Quarterly, No. 99, Summer 1999 . Twenty Fourth Year
With a special file on Pushkin.

3. Four Very Short Stories, by the Mexican , Writer Carlos Fwintis, tr. By Musin al Khafageh.
Poetry.
The Swahilian Poetry, tr, With an introduction by Sakhar al Haj Hussein.
Theatre.
The Irony of the fairness of the ruler, by Alikhandro Kasona, By Ali Ibrahim Ashkar.
Interview.
Art , Exile and Resistance, a Dialogue with Waoul Sonica, by Wel Biaym, Tr. By Nasir Wanus.

❑❑

الآداب الأجنبية، العدد (99-100)، صيف ، خريف 1999-
السنة الرابعة والعشرون
عدد مزدوج مع ملف خاص عن بوشكين

المحتـــويـات :

❑❑